عدد خاص
BestOf 2017



ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 119 - سبتمبر 2017

مجاناً مع العدد كتاب:

رِحْلَةٌ جَبَلِيَـةٌ، رِحْلَةٌ صَعْبَةٌ

فدوى طوقان

www.aldohamagazine.com
twitter:@aldoha_magazine
AL DOHA MAGAZINE issue no. 119

جميــع المشــاركات ترســل باســم رئيــس التحريـر عبـر البريـد الالكترونـي للمجلـة أو علـى قـرص ممـج فـي حـدود 1000 كلمـة علـى العنـوان الآتـي:

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

editor-mag@moc.gov.qa

aldoha_magazine@yahoo.com

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

عدد خاص

قُرّاءنا الأوفياء، من المحيط إلى الخليج، وفي المهاجر..

نضع بين أيديكم هذا العدد الخاص من مجلّة «الدوحة»، وهو عدد خاص، لأنــه- على غيـر عادة التبويـب القارّ- يضم أهـم المواضيع التـي أعدَّتها المجلّــة منذ بداية العام الماضي إلــى الآن، وهو خاص أيضاً لكونه يأتي في شــهر العطل الســنويَّة، حيث ينصـرف الناس للاســتجمام والراحة، استعداداً لموسم مهني أو دراسي قادم.

إذاً؛ وعملاً بالتقليد المعروف (Best Of) يُسعدنا في مجلّة «الدوحة» تقديم هذا العدد على أمل أن يجد فيه القارئ الكريم ما يُفيد ويُمتع.

هي مناســبة أيضــاً للتذكير بما نحن على خطاه كتوجُّــه تحريري ما فتئ ينتصـر للهويّة العربيّة والقيم السـمحة، مع الانفتاح علــى روافد الثّقافة العالميــة فــي تعدُّدهــا، وهو ما يتضــح في مجمـل المواضيــع والملفات والقضايــا التــي نطرحها في كلّ عدد، والتي لا يخفــى طابعها الكوني في إعلاء قيم الاعتدال والتعايُش والحوار. وقد راعينا أثناء اختيار المواضيع المُخصَّصــة لهذا العدد الخاص أن تكون مرآةً تعكس هذا التوجُّه وتدعمه، بقــدر مــا تدفعه إلى الاســتمرارية لتكريــس أفضل لقيم التعايُش والسـلم والاحتـرام المتبــادل بيــن الشــعوب مــن خــلال الثّقافــة والأدب والإبداع باعتبارها القنوات المثلى لتحقيق ذلك.

ومــن منطلق شــعارها «مُلتقى الإبــداع العربيّ والثّقافة الإنســانيّة» تبقى مجلّــة «الدوحة» الجسـر الرابط بين الأقطار العربيّــة، لكن؛ أن تصل إلى القرَّاء في كلّ العواصم العربيّة- في زمنٍ صعب كهذا- ليس بالأمر اليسير دائماً؛ فبكامل الأســف واكبنا خلال الســنوات الأخيرة العديد من العواصم الثّقافيّة تتعرَّض للأزمات، مما كان له بالغ الأثر على الفعل الثّقافي بشكلٍ مباشــر، كمــا كان الطريق إلى مواكبــة الفعاليات واســتكتاب أهم الكُتّاب فــي بعضها غير مُعبَّد دائماً. ويبقــى الطموح قائماً نحو آفاق جديدة تصل بالمجلّــة إلى تحقيــق الدور المنوط بها محليّاً وعربيّــاً، مع ما تحمله هذه الغايات من تحدّيات مرتبطة بمستقبل النشر الورقي، والبديل الذي يُقدّمه الإنترنت كسوقٍ شاسع إلى حَدّ المتاهة.!

سنسعى دائماً إلى الوصول إلى أكبر شريحة من القُرَّاء العرب، سواء عبر الطبعة الورقيــة، التي تعمل بالإضافة إلى دورها في التثّقيف والتنوير، على المســاهمة في تغذية الأرشــيف الثّقافي العربيّ الذي يُشكّل مرجعيّة أساســيّة للأجيال اللاحقة فيما يتعلّــق بالحفاظ على الهويّة وخصوصية الوجدان العربي، فضلاً عن كون النسخة الورقية في توزيعها الميداني في العواصــم العربيّة والمطارات وغيرها، تُعدّ واجهةً ثقافيّة بارزة في زمن الحروب الثّقافيّة الناعمة والخشنة كذلك!

باعتمــاد مفهــوم واســع للثّقافــة، قائم علــى التنــوُّع والجاذبيــة وتلبية اهتمامات القارئ العام، نتوجَّه إلى قُرَّائنا الأعزاء بالشــكر على مواكبتهم الدائمة، محرضين إياهم على فعل القراءة، وحبّ المعرفة، وتأمُّل الحياة والمجتمع بعقلٍ مستنيرٍ وواعٍ.

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شــهـريــة

العدد 119

السنة العاشرة - العدد مئة وتسعة عشر

ذو الحجة 1438 - سبتمبر 2017

تصدر عن:

إدارة البحوث والدراسات الثقافية

وزارة الثقافة والرياضة

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمريكا	100 دولار
كندا وأستراليا	150 دولاراً

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022338 (+974)
فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@moc.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@moc.gov.qa

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

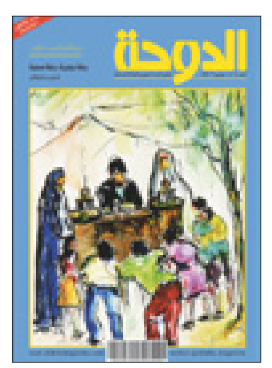
المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

عدد خاص:

الغلاف:



لوحة غلاف المجلة:
حسين محجوبي (إيران)

مجاناً مع العدد:

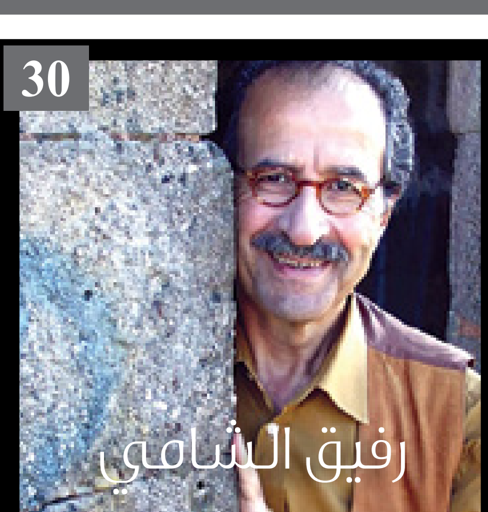


صورة غلاف الكتاب:
فتيات يستخرجن الماء من بئر
حيفا فلسطين 1933


16
جورج قرم


114
آسيا جبّار

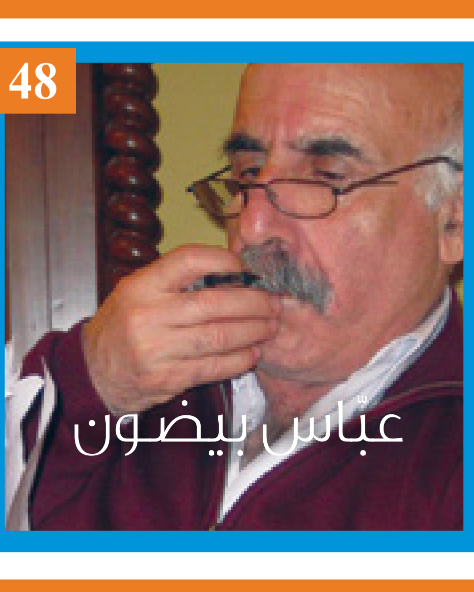

04
صلاح ستيتية


30
رفيق الشامي


26
يمنى العيد


22
خالدة سعيد

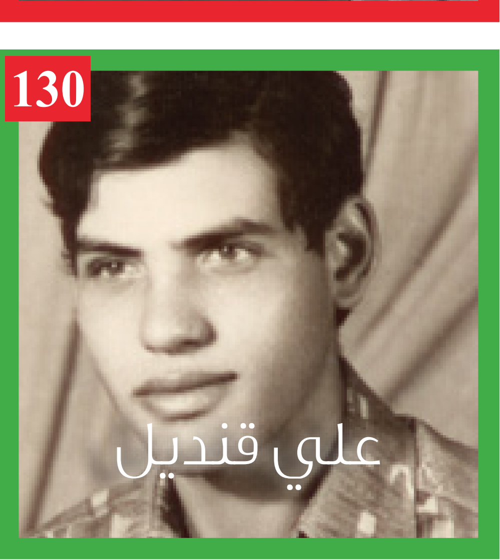

112
محمّد ديب


48
عبّاس بيضون


40
محمَّد سييلا


12
حسن داوود


138
عبد العزيز المنصوري


130
علي قنديل

صلاح ستيتية:
يقلقني مستقبل العالم العربي ويخيفني

ينتمي الشاعر والباحث باللغة الفرنسية، اللبناني صلاح ستيتية، المقيم منذ عقود في فرنسا، والذي عمل في السلك الدبلوماسي لسنوات طويلة، إلى تلك الفئة من المثقّفين والكتّاب الذين يمثّلون، في الخارج، الوجه المشرق لبلدانهم الأصلية، وجسر تواصل وحوار بين الشرق والغرب، فيما وراء الثقافات والجنسيات والأديان المختلفة.

ستيتية غزير الإنتاج، له كتب كثيرة في الشعر والبحث، آخر إصداراته «رابعة النار والدموع»، وهو ترجمة لنصوص رابعة العدوية مع مقدمة طويلة لها. قبل هذا الإصدار، نشر مذكّراته تحت عنوان «حفلة جنون»، وتحتوي على سيرته الذاتية بين لبنان وفرنسا، وهي سيرة تلامس الذات والعامّ، وتختصر جوانب مهمّة من الحياة السياسية والحياة الثقافية للبلدين، بين منتصف القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين.

في باريس، التقته «الدوحة» ، فكان هذا الحوار الشامل والراهني:

حوار - أوراس زيباوي

تحت عنوان «حفلة جنون»، صدرت منكّراتك عن دار «روبير لافون»، في باريس، وقد استعرضت فيها المحطّات الأساسية في حياتك، منذ ولادتك في بيروت عام 1929، حتى اليوم. كذلك، بيّنت في الكتاب علاقتك بالثقافة الفرنسية، وهي علاقة بدأت منذ دراستك في بيروت؛ كيف نشأت هذه العلاقة؟ ولماذا اخترت الكتابة بالفرنسية؟

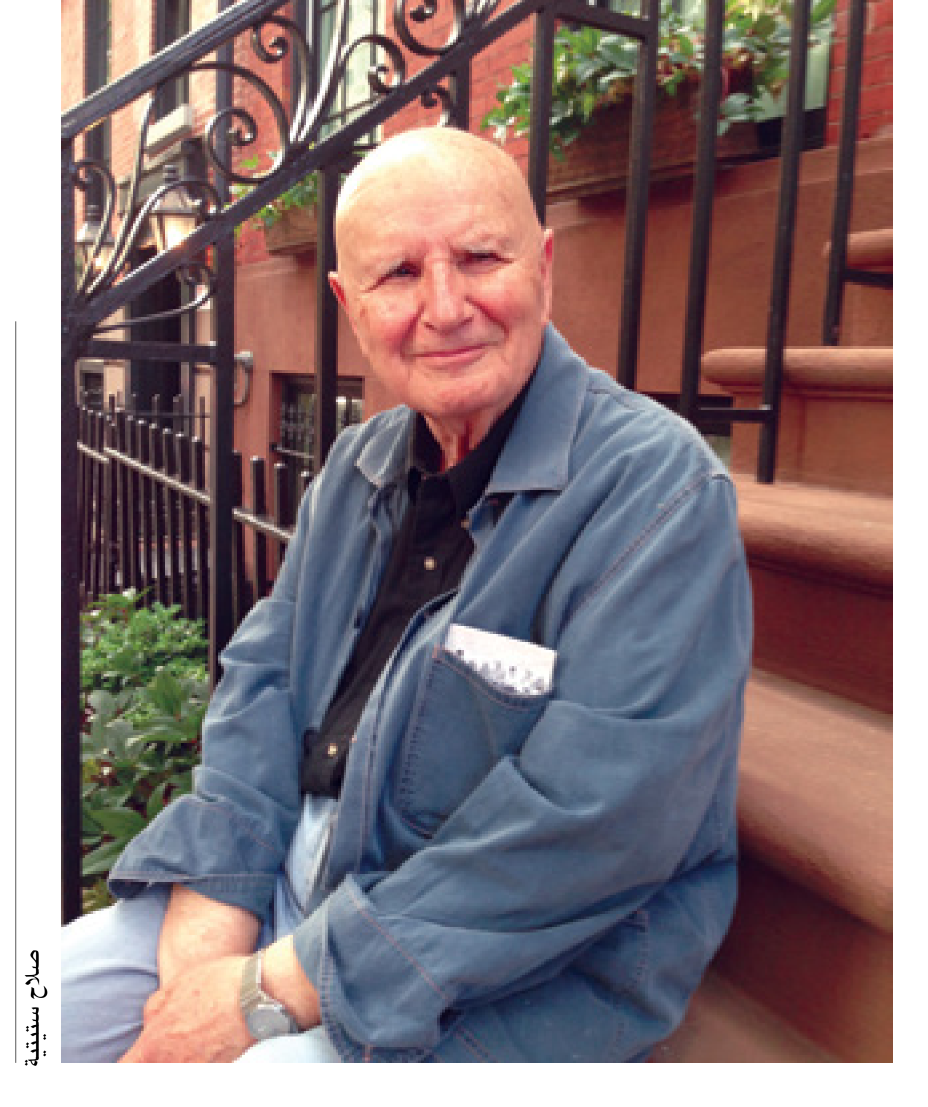
- منكّراتي التي حازت على نجاح كبير في فرنسا، وحصلت على جائزة «سان سيمون» العريقة، تصدر ترجمتها العربية قريباً، في بيروت. أما لماذا كتبت نتاجي كلّه باللغة الفرنسية، حتى عندما أتحدّث عن العالم العربي، وأنا من وُلِد في كنف عائلة مسلمة في بيروت، أقول لِمَ لا؟ ما يجمع بين رجل ولغة كالذي يجمع بين رجل وامرأة: علاقة حبّ. أنا لا أتفحّص أبداً بطاقة هويّة امرأة قبل أن أهيم حبّاً بها؛ هكذا الأمر بالنسبة إليّ؛ أحبّ اللغة الفرنسية واللغة الفرنسية تحبّني، وهناك قرابة خمسين كاتباً، من الأكثر تمثيلاً للإبداع والثقافة العربيَّيْن، يكتبون باللغة الفرنسية.

عرفتَ كُتّاباً فرنسيّين كباراً، وعايشت تحوُّلات مدينة باريس منذ النصف الثاني من القرن العشرين، كيف تتنكّر، اليوم، هذه المرحلة؟ وبماذا تختلف باريس القرن الماضي عن باريس اليوم؟

- تغيّرت باريس بحسب نموّها الطبيعي. المدن كالأجسام الحيّة التي تتطوّر، تتغيّر، وأحياناً تموت. «شكل المدينة يتغيّر، للأسف، بسرعة أكبر من قلب الإنسان الفاني»، هذا ما ورد على لسان الشاعر شارل بودلير في ديوانه «أزهار الشر». تعرّفت إلى باريس عام 1950، وكانت يومها تكاد تخرج من القرن التاسع عشر، بينما أراها، اليوم، في هذه اللحظة المحدَّدة، وهي تجتاز القرن الأوّل من الألفية الثالثة. عرفت باريس سوداء (بعد الحرب)، وهاهي ذي تصبح بيضاء نظيفة، بأكملها، تلتمع، أحياناً، بواجهاتها المتجدّدة الآتية من المستقبل. عرفت- أيضاً- في أنحاء كثيرة من العالم، مدناً قتلها أهلها، كما يفعل بعض المجانين الذين يقتلون أمّهاتهم، بيروت هي واحدة من تلك المدن، حلب وتدمر أيضاً. لنبكِ، فنحن، لا نستطيع أن نفعل شيئاً ضدّ ما يسمّيه الشاعر بودلير «الحماقة بسُحنة ثور».

عملت لسنين طويلة في السلك الدبلوماسي، وكنت سفيراً لبلدك لبنان في عدد من الدول، ومنها هولندا والمغرب؛ مما أتاح لك اللقاء بالعديد من الرؤساء والسياسيين والكتّاب والشعراء والفنّانين. هل كان لعملك سفيراً أثر على نتاجك الشعري، ونتاجك الأدبي، عموماً؟

- فتحت لي الدبلوماسية الباب واسعاً على ثقافة الآخرين. أحببت الآخرين وثقافتهم، ومازلت كذلك. الآخر يغنيني باختلافه. أنا رجل موجود من أجل الحوار. في غياب الحوار، لا يعود الإنسان سوى جدار مقابل جدران أخرى، تلك الجدران الكئيبة التي تستهوي إسرائيل.



صلاح ستيتية



بائسون هم عرب فرنسا ومسلموها، ولست أدري كيف سيخرجون من الفخاخ التي نُصبت لهم أو التي نصبوها لأنفسهم!

كيف عشت على المستوى الشخصي، بصفتك شاعراً ومثقّفاً عربياً ومسلماً مقيماً في فرنسا، الاعتداءات التي حصلت في باريس، العام الماضي؟

- أنا مقيم في فرنسا منذ حوالي ستّين عاماً؛ أي منذ سنواتي الدراسية. نتاجي الأدبي الذي بدأته في بيروت، في الخمسينيات من القرن الماضي، كتبته باللغة الفرنسية. ويتألّف، حتى الآن، من أكثر من ستّين كتاباً، يتطرّق بعضها مباشرةً إلى القضايا: السياسية والاجتماعية والمسائل: الثقافية، والروحية، للعالم الذي نشأت فيه وأقصد به العالم العربي. وقد عملت، أنا والكتّاب العرب الذين ينتمون إلى الجيل نفسه، على تحليل واقع ذلك العالم من أجل مساعدته على الخروج من حال الانغلاق، والدخول في الحداثة العالمية القائمة على الحوار بين الثقافات.

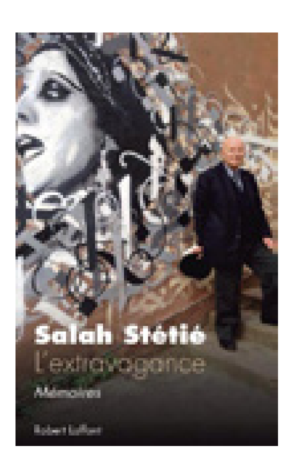
حَكَم العالم العربي حكّام لا يعيرون، في الغالب، اهتماماً للأخلاق، وليسوا أكفاء كما ينبغي، لا سياسياً ولا اقتصادياً. وعلى الرغم من ذلك، كان العالم العربي يحفل بشبيبة مثقّفة، طموحة، مصمّمة على الخروج من ماض متخلّف، أصبح - بالنسبة إليها - غير قابل للعيش، ولا يُحتمل. هذه الشبيبة كانت ترغب في أن يكون لها موقع في الزمن الراهن، هي التي ورثت ماضياً عريقاً، له أثر ثقافي واسع، سواء في حركة التقدُّم التقني أو في معنى التاريخ نفسه. من هنا، كان الدافع للتغيّر وبلوغ منحى ديموقراطي ومشاركة فعليّة في القرارات



الاندماج في حضارة وثقافة لا يستقيم إلا إذا أردناه، وعملنا من أجله









المهمّة التي تعني كلّ شعب من الشعوب العربية على حدة، ووضع هذه الشعوب على طريق المستقبل. وهذا ما شهدت عليه، بطريقة بيّنة، الثورات التي عُرفت بـ «الربيع العربي». لكنها ثورات تعرَّضت هنا وهناك، وبسرعة، إلى الهتك والنبول، أو كما حدث في سورية، حيث قُمِعت بالنار والدم، وهدّد قواها الحيّة عدوّ خارجي يدّعي الدفاع عن إيمانها، بينما هو، في رأي العالم أجمع، عدوّ الإنسانية، وأقصد بهذا العدوّ تنظيم داعش. نحن- العرب والمسلمين- مرضى بهذا المرض الرهيب، المرض الأدهى؛ ألا وهو «سرطان الروح».

كيف سينعكس هذا الواقع على الجاليات: العربية، والمسلمة في فرنسا، على المَدَيَيْن: القريب، والبعيد؟

- بائسون هم عرب فرنسا ومسلموها، ولست أدري كيف سيخرجون من الفخاخ التي نُصبت لهم أو التي نصبوها لأنفسهم! فرنسا، البلد العريق، استقبلتهم ومنحتهم هويّة وسقفا وضمانات وتعليما مجّانيا، وكلها مشروعة؛ وما كان ذلك ليحدث لولا مسار طويل ومعقّد. غير أنّ هؤلاء المواطنين الجدد، وعلى الرغم من الخطابات الرسمية المسكّنة على العموم، والتي تتمظهر بمظهر إنساني، هي، الآن، بصدد خسارة شرعيتها في نظر نسبة كبيرة من الرأي العامّ الفرنسي، هذا بالإضافة إلى أنها تضع، في حالة من الخطر، على أرض فرنسا هذه، الأسبابَ المشروعة لوجودهم؛ فهم، ومن خلال أفعال مجنونة، وحشية ومعيبة للبعض منهم، يغذّون أعداءهم الذين يقفون ضدّهم منذ البداية، وأعني، بذلك، اليمين المتطرّف وقسماً من الرأي العامّ الفرنسي.

المصابون بالضياع من المسلمين، اليوم، يشبهون من يهبونه بقرة، وبدلاً من أن يعتني بها، لأنه يعيش من حليبها، يعمل على ذبحها؛ وبذلك هو يذبح مستقبله نفسه. أشعر بالخجل حيال غباء هؤلاء الأفراد الغريبي الأطوار والمنفصلين عن الواقع، هؤلاء الأفراد المختلّين عقليّاً، والفاقدي التوازن؛ بسبب من لاإنسانيتهم ولاوعيهم. العار عليهم وعليّ في آن واحد. إنّ مستقبل الإسلام، هذا الإسلام على أيّ حال، والذي يلوّث الإسلام الآخر المسالم، مستقبل الإسلام هنا، يبدو لي، من الآن فصاعداً، معتماً ومظلماً في فرنسا، بل في أوروبا والعالم أجمع.

أنا من عاش في فرنسا منذ سنين طويلة، وعرف معظم المسؤولين الفرنسيين، والأوروبيين من شارل دوغول، وفرنسوا ميتران، وجورج بومبيدو إلى جاك شيراك، وفرانسوا هولاند، أنا من كتب، ودافع، وحذَّرَ، أعترف، اليوم، بأنني أشعر بالعجز حيال ما يجري.

كيف بالإمكان أن ندافع أو- فقط- أن نفسّر تصرُّفات هي على هذا المستوى من اللاعقلانية ومن السفالة، كتلك التي

شاهدناها في شهر كانون الثاني / يناير، من العام الماضي ضدّ مجلّة «شارلي إبدو»، وما شاهدناه - أيضاً - في الثالث عشر من تشرين الثاني / نوفمبر من العام الماضي، مع مقتل نساء وشباب وأطفال ما كانوا يطلبون شيئاً إلا التمتُّع بأبسط حقوقهم في العيش؟ نعم، كيف يمكن تبرير ذلك وإيجاد الأعذار باسم من؟ وبماذا؟ هل باسم الله «الرحمن الرحيم»، وباسم مصالح بعيدة وغامضة غذّاها الحقد وغريزة الموت، أم باسم قضية ليس لها من نتائج فعلية إلاّ تدمير الكائنات والأملاك؟ أرفض الدفاع عمّا لا يدافَع عنه. أكسر قلمي.

يُعيب البعض على أبناء الجاليات: العربية، والمسلمة عدم انخراطهم في الحياة السياسية الفرنسية، وعدم قدرتهم على تشكيل تَجَمُّع فاعل قادر على التأثير على الرأي العام الفرنسي وعلى القرارات السياسية، ما رأيك؟

- هناك فرنسيون من أصول عربية موجودون في البرلمان الفرنسي، وهناك وزراء مهمّون من أصول عربية، تقلّدوا، مناصب مهمّة، ولايزالون يتقلّدونها. هناك رجال ونساء متحدّرون من أصول عربية يشغلون مناصب من الدرجة الأولى، في الحياة الاقتصادية؛ منهم - على سبيل المثال - رئيس شركة «رونو» للسيارات، وهو من أصل لبناني، وكذلك أحد مدراء شركة «لاغاردير» العالمية الكبيرة، وهو من أصل جزائري، وهما مثالان لمئات الأمثلة في هذا المجال. أخبريني: في أيّ بلد من بلداننا يوجد مسؤول واحد رفيع المستوى، من أصل فرنسي؟ العرب الذين يمتلكون مواهب وشهادات عليا، ويريدون العمل، يستطيعون ذلك في فرنسا، اليوم، بسهولة أكبر مما هو الحال في بلدانهم الأصلية. هناك عدد كبير من الأطبّاء والمتخصِّصين، من أصول عربية، يحتلّون، اليوم، مسؤوليّات كبرى ومراكز رفيعة في المستشفيات الفرنسية. أنا، شخصياً، أعرف العشرات من هؤلاء. إنّ الاندماج في حضارة وثقافة لا يستقيم إلا إذا أردناه، وعملنا من أجله. أنا، نفسي، كنت أحد المسؤولين الأساسيين في «اللجنة الوطنية لمصطلحات اللغة الفرنسية» التي تعمل إلى جانب رئيس الوزراء. تقول الأناجيل: «اقرعوا يُفتح لكم»، وتقول الإدارة الفرنسية: «اقرعوا بشهاداتكم الملائمة نفتح لكم». إنّ كلّ قاعدة لتحقيق الذات تنطلق من المعادلة الآتية: «لكي نكون ينبغي أن نتحلّى بالإرادة؛ إرادة أن نكون». ثم إن الإدارة الفرنسية توفّر للفرنسيين، من أصول غير أوروبية، الحقوق نفسها التي توفّرها للفرنسيين «الأصليين»: مدرسة مجّانية، تعليماً عالياً، طبابة، حقّ العمل لأصحاب الكفاءات، حرّيّة ممارسة الشعائر الدينية وحرّيّة التعبير... أخبريني: ما هي الدول العربية، والإسلامية، التي توفّر الحقوق ذاتها لمواطنيها، في بلدانهم الأصلية؟

ما كتبته في أشعارك الأخيرة يشبه الوصيّة، وصيّة إلى الكائنات الحيّة كلّها: بشرا، ونباتات، وأزهارا. ماذا أردتَ أن تقول فعلاً؟ هل أنت خائف، إلى هذا الحدّ، على مصير الإنسانية، من المخاطر التي تتهدّدها؟

- معك حقّ. الإنسانية التي طالما أحببتها، تبدو لي - أحياناً - على طريق الانحلال والتفكُّك. وأحياناً أخرى، أُعوّل على التقدُّم العلمي الرائع الذي أُعجَب به أيّما إعجاب، وأرجو أن ينجح في مدّ إنسان المستقبل بهذا «الملحق الروحي» الذي تحدَّث عنه الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون، والذي نحن في أشدّ الحاجة إليه. في انتظار اللحظة المرجوّة، أجد نفسي أتعهّد بكنزي الأثمن؛ أي الروح الضرورية التي أتحدَّث عنها، إلى ما لا يزال يشكّل إشارة إليها، وما يطالعني في حديقتي، من خلال الشجرة والوردة والنحلة والأزهار والقمر الحالم.



العدد 99 يناير 2016

ناتالي إينيك:
قيمة العمل الفَنّي تحدّدها جهات متعدّدة

في هذا الحوار الخاص لـ(الدوحة)، تناولت إينيك مجموعة من النقاط التي تساعد على توضيح أفكارها، وفهم بعض المقاطع التي أثارت نقاشات حادة مباشرة بعد صدور كتابها «براديغم الفنّ المعاصر». في نقطة أولى دافعت عن مشروعية استخدام البراديغم كمفهوم إبستملوجي في مجال تاريخ وسوسيولوجيا الفنّ، رغم اختلاف هذا الأخير عن العلم وتاريخه. ثم أوضحت، في نقطة ثانية، إمكانية تعايش براديغمات فنية متعدّدة، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في مجال العلم لاعتبارات عديدة تشرحها بتفصيل في هذا الحوار. كما عرجت على نقطة هامة تتعلّق بجدلية القيمة الفنّيّة الجمالية والقيمة المادية للعمل الفني، وأهم المتدخلين في تحديدهما. هذا دون أن يفوتها إبراز موقع وأهمية كتابها الأخير بالقياس إلى إسهاماتها السابقة، خاصة كتاب «اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر». وأخيراً شرحت فهمها الخاص للموضوعية وحدودها من خلال مفهوم الحياد الملتزم، لينتهي الحوار بحديث عن طموح أو هدف الفن

حوار وترجمة: محمد مروان

■ هل يمكن استخدام مفهوم البراديغم في مجال سوسيولوجيا الفنّ دون أن يثير ذلك مشاكل وصعوبات إبستملوجية أو معرفيّة؟

- في كتابه الشهير عن «بنية الثورات العلمية»، استخدم مؤرخ العلوم توماس كون Thomas Kuhn مفهوم «البراديغم» باعتباره يمثل حالة للمعرفة، تشكّل نموذجاً أو بالأحرى قاعدة معرفيّة يتقاسمها الجميع، مادام مفهوم النموذج يحتوي ضمنياً على فكرة اتباعه بطريقة واعية. وهذه القاعدة لا تستطيع فرض نفسها إلا عبر القطيعة مع الحالة السابقة للمعرفة، وتكون هي بدورها معرضة بالتأكيد للإزاحة من طرف تصور آخر؛ هكذا تعمل الثورات العلمية، كما يفسر ذلك، أي ليس من خلال تقدم خطي ومتصل للمعرفة، وإنما من خلال سلسلة من القطائع، أو بعبارة أخرى، سلسلة من «الثورات».

بالنسبة لي، لم يكن هدفي هو مقارنة العلم بالفنّ، أو الفنّ بالعلم (أي البحث عن التشابهات بين هذين المجالين)، وإنما قارنت أحدهما بالآخر (أي وقفت على التشابهات والاختلافات)، وهكذا، فعلى مستوى الاختلافات، يمكن القول إن الفنّ ليس بحثاً عن الحقيقة، بل هو بحث عن تجربة متميزة قائمة على الإدراك الحسي، سواء من جانب المنتج أو من جانب المتلقي، وبغض النظر عن طريقة تحديد موضوع هذه التجربة: الجمال، الروحانية، الرضا والارتياح، التطابق مع الغير أو التعاطف، الانفعال، الإثارة، إلخ.

ثم إن مفهوم التقدم لا يحتل إلا مكانة محدودة في الفن؛ لا معنى له إلا داخل نفس المدرسة الفنّيّة، حيث يمكن أن تتطور وتكتمل المناهج والتقنيات والمهارات. تجب الإشارة أيضاً، إلى أن الممارسة العلمية، على الأقل في العصر الحديث، هي ممارسة جماعية، في حين أن الممارسة الفنّيّة تبدو، عكس ذلك، فردية؛ فالباحثون يشتغلون في المختبرات كفريق، بينما يشتغل الفنانون في الغالب كأفراد في ورشاتهم. كما أن حل الألغاز العلمية يعتمد على الاستدلالات والبراهين، في حين لا نقدم أي شيء من ذلك في الفنّ، بقدر ما ننتج أحكاما قيمة. وهذه الأحكام، كفرق أخير بين المجالين، يمكن أن تصدر، ليس فقط عن المتخصصين (كما هو الحال في العلم، حيث تقدم البراهين من طرف المتخصصين)، وإنما أيضاً عن جمهور عريض، يعطي لنفسه حق الإدلاء بالرأي، حتى وإن كان هذا الأخير غير ذي قيمة ولا يحظى باعتراف المتخصصين.

ورغم هذه الاختلافات، توجد تشابهات عديدة بين الفنّ والعلم، على الأقل من وجهة نظر «بنية الثورات»، كما وصفها توماس كون؛ ففي نظره لا بد من توفر



ناتالي إينيك

مجموعة من الشروط كي تحدث ثورة علمية: أولاً، وجود جماعة، لأن وجود مجرد أفراد معزولين لا يكفي لتشكيل براديغم جديد؛ ثم أن تأخذ هذه الجماعة شكل مجموعة ضيقة أو محدودة وليس «مجتمعاً» موسعاً؛ وأن يظهر جدال أو سجال، لا يمكن اختزاله في مجرد اختلاف في الآراء وإنما يشكل خلافاً، أي عدم اتفاق كلي ليس فقط حول طريقة حل المشكل، وإنما أيضاً حول كيفية طرحه؛ وأخيراً، وبناء على هذا الخلاف، حدو ث تحول فعلي في التمثلات الجماعية. والواقع أن هذه الشروط مجتمعة توجد في تحول «البراديغمين الكبيرين» اللذين أحللهما في كتابي: التحول من البراديغم الكلاسيكي إلى البراديغم الحديث، ثم من البراديغم الحديث إلى البراديغم المعاصر.

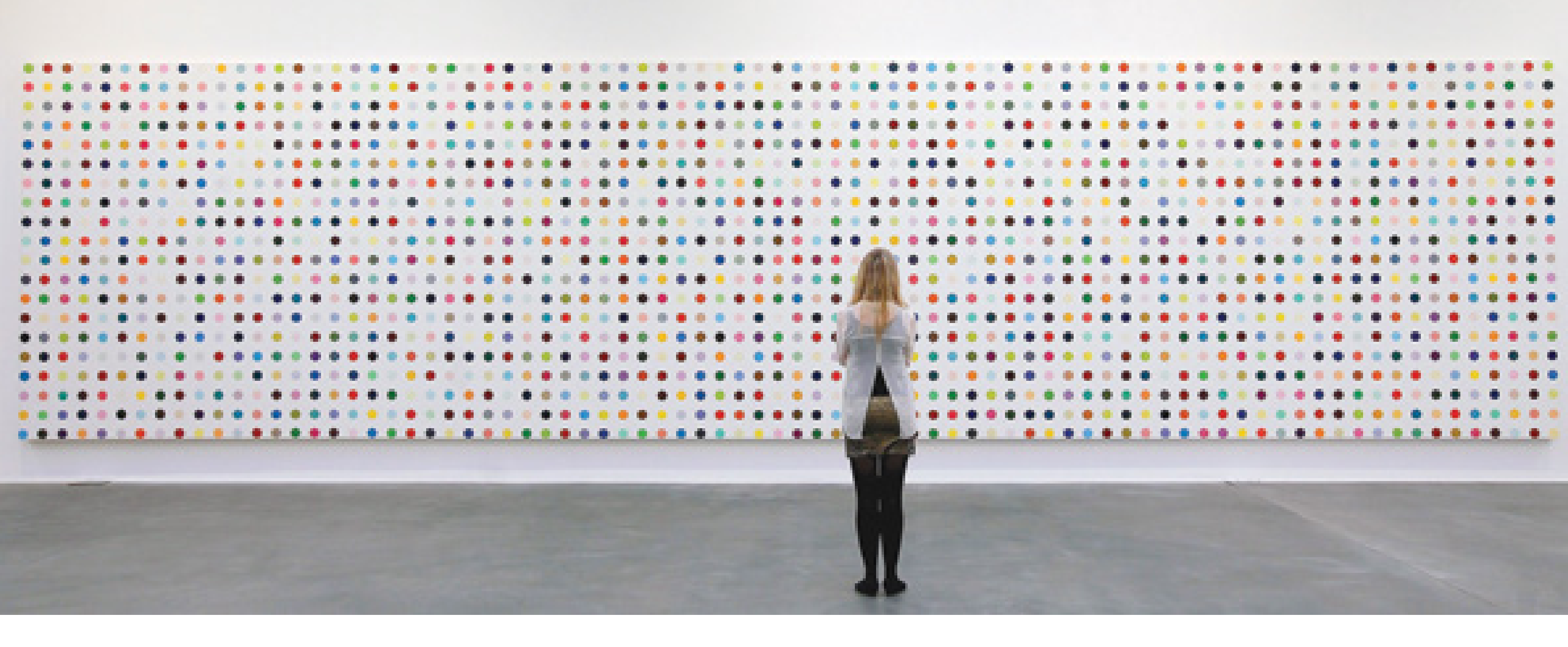
كيف نفسر تعايش وتزامن براديغمات مختلفة؟

- هناك بالفعل فرق كبير بين «العلم السوي» بالمعنى الذي يستعمله توماس كون، وبين «الفنّ السوي»، حيث لا يقبل الأوّل تواجد وتعايش براديغمين مختلفين، ولا يسمح بوجود خلافات ونزاعات إلا في لحظات جد محدودة زمنياً. في حين نجد أن الفنّ الحديث قد تعايش لأجيال عديدة مع الفنّ الكلاسيكي، وكذلك الأمر بالنسبة للفنّ المعاصر، فقد تعايش لحوالي جيلين مع الفنّ الحديث. وهذه الوضعية أصبحت ممكنة بالنظر إلى أن الحقيقة التي يستهدفها العلم، لا يمكن إلا أن تكون واحدة ووحيدة-على الأقل من وجهة نظر الإبستملوجيا التلقائية التي قد لا تحظى باعتراف مؤرخي العلم-في حين أن التجربة المستهدفة من طرف الفنّ تحتمل التعدُّد، شريطة أن ترتبط بأطر اجتماعية هي نفسها متعدّدة. والواقع أن هذه هي وضعية وحالة الفنّ، حيث ترسخ بالفعل، تعايش مؤسسات وأسواق وجماهير مختلفة بشكل واضح وصريح، وذلك ضمن تراتبية هي أيضاً واضحة اليوم، بين المتخصصين ومؤسسات الدولة، والفاعلين المؤثرين بقوة في السوق، وأيضاً الجماهير ذات الكفاءة العالية والمتميزة؛ فكل هؤلاء يميلون إلى جانب الفنّ المعاصر.

بالنسبة للعمل الفني، من يحدد قيمته الفنّيّة وسعره في السوق؟

- في الجواب عن هذا السؤال، يجب أن نلاحظ، أولاً، أنه لا توجد قيمة «واحدة» (اقتصاديّة)، بل قيم متعدّدة من شأنها أن تحول العمل الفني إلى شيء ذي قيمة مادية؛ثانياً، أن هناك جهات وسلطات متعددة تمنح قيمة للعمل الفني، ثالثاً، أن هناك ظروفاً زمنية مختلفة ومتعددة، بالقياس إليها تكون للعمل الفني قيمة أو العكس؛ورابعاً وأخيراً، أنه، فيما يتعلق بسعر السوق، وسعر العمل الفني، وخاصة في الفنّ المعاصر، يخضع هذا السعر لقانون العرض والطلب، وبشكل لافت بعد بروز نزعة ميركانتيلية في قطاع واسع من عالم الفنّ خلال الجيل الأخير. وهذه الملاحظات لن تبدو غريبة إلا بالنسبة للذين يعتقدون بوجود قيمة داخلية(ذاتية)للأعمال الفنّيّة.

يوجد قانون، بصدد سعر السوق، يطبق ويحكم كل شيء، بما في ذلك عالم الفنّ، ألا وهو قانون العرض والطلب. وبالفعل، فالسعر يرتفع أو ينخفض تبعاً لعدد الراغبين في اقتناء العمل(ينخفض السعر كلما كان الراغبون قلة أو مترددين، ويرتفع كلما كان الراغبون كثراً ومصممين على الاقتناء)، وأيضاً حسب كمية العرض(وهذا ما يفسر ميل أصحاب الأروقة إلى عرض أعمال محدودة وقليلة لفنانيهم البارزين). قانون العرض والطلب هذا، الذي يحظى بالقبول في الاقتصاد العادي الخاص بالمنتوجات والأعمال والخدمات، يصدم الحس المشترك حين يتعلق الأمر بتطبيقه على مجال



الفن. فالمفروض في هذا الأخير امتلاك قيمة داخلية، مستقلة عن احتمالات وتقلبات السوق؛ يرجع ذلك على وجه التحديد، إلى أن القيمة المادية (السعر) تصبح هي المعيار في قياس وتحديد «القيمة» غير المادية، أي القيمة الفنّيّة، التي هي حصيلة «قيم» الجمال، الأصالة، الدلالة، إلخ. من هنا يأتي الشعور بالتذمر إزاء عدم استقرار الأسعار؛ كما أن تحديد سعر ثابت لعمل فني متميز، يعتبر، في بعض الحالات، اختزالاً له في قيمته المادية وتقليلاً وانتقاصاً من قيمته الفنّيّة الخالصة.

وفيما يخص الفنّ المعاصر، فقد احتد كثيراً هذا الحذر إزاء السوق، وبالتالي إزاء اختزال قيمة الأعمال الفنّيّة في سعرها، خاصة في السنوات الأخيرة، حيث طفت على السطح، في منتصف التسعينيات، فئة جديدة من الفاعلين في المجال. إن البروز القوي للمتاجرين في الأعمال الفنّيّة، وصناديق الاستثمار في الدول المتقدمة، وأيضاً الثروات الهائلة للدول الناشئة، كل هذا خلق فئة من المشترين ذوي الإمكانات المالية الكبيرة، والخبرة الطويلة في المضاربة أيضاً بصدد الأعمال القائمة على الإبهار(نشير مثلاً وبشكل خاص، إلى مجموعة «الفنانون الإنجليز الشباب» وممثلهم الرئيسي ضاميان هيرتس Damien Hirst)، واللعب على تأثير الاختراق أو إنتاج أعمال تنال رضا وإعجاب المحبين والعشاق مباشرة، وهم غير مثقّفين في الغالب.

كان الفنّ المعاصر سابقاً وإلى عهد قريب، متواضعاً من حيث القيمة المادية مقارنة مع الفنّ الكلاسيكي والفنّ الحديث. واليوم تضاعفت قيمته إلى حد كبير؛ هناك، من جهة أولى، فئة قليلة من النجوم العالميين (كاتلان Cattelan، هيرست Hirst، كونز Koons...)، مدعومة من طرف أروقة ذات صيت عالمي، حطمت أعمالهم أرقاماً قياسية وكانت موضوع قراءات وتحليلات في عدد كبير من وسائل الإعلام، وهناك، من جهة أخرى، فئة عريضة من الفنانين المغمورين، لا يعرفهم إلّا المتخصصون والمهتمون، والذين لا يعرضون أعمالهم، وأحياناً لا يبيعونها إلا باعتماد وساطة شبكة من المؤسسات العمومية الخاصة بالفنّ المعاصر: المراكز الجهوية للفن، الصناديق الجهوية للفنّ المعاصر(FRAC)، جمعيات الأروقة، وفي أحسن الحالات، المتاحف. هذا الوسط المؤسساتي هو المدخل إلى الشهرة والثروة في سوق الأروقة القوية، ولدى مجمّعي الأعمال، وكذا المعارض الراقية. وفي أسوأ الحالات، لا يبقى للفنان سوى مساره ورصيده الخاص المدعوم والخاضع لتقديرات المتخصصين (نقاد الفنّ، مندوبي المعارض، الذين ما فتئ تأثيرهم يتعاظم- على غرار القطب الشهير هارالد زيمان Harald Szeemann)، وكله أمل في أن يتم انتقاء أعماله في بينالي دولي، وأن يجذب إليه انتباه صاحب رواق يحظى بثقة المؤسسات.

ما العلاقة التي يمكن إقامتها بين كتاب «براديغم الفنّ المعاصر» وكتاب «اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر»؟

- قام كتابي الأوّل عن الفنّ المعاصر(اللعبة الثلاثية للفنّ المعاصر Le triple jeu de l'art contemporain)على أساس مزدوج، براغماتي وأنطلوجي؛ هناك من ناحية أولى، بحث ميداني حول ردود الفعل إزاء الفنّ المعاصر، منظوراً إليه هكذا، من الخارج. ومن ناحية أخرى، هناك تحديد وتمييز أنطلوجي لخصائصه، من خلال استقراء أفعال وردود أفعال الوسطاء والجمهور. في حين، يقوم كتابي الأخير (براديغم الفنّ المعاصر:بنيات ثورة فنية Le paradigme de l'art contemporain :Structures d'une révolution artistique) على التحليل النسقي المنظم، ومن الداخل، للنتائج العملية المترتبة عن تلك الخصائص، ليس فقط من خلال الأعمال في حد ذاتها، وإنما من خلال نمط اشتغال عالم الفنّ المعاصر في مجموعه. يتعلق الأمر بصياغة نظرة أخرى عن الموضوع؛ ليس نظرة مباشرة عن الأعمال، بل نظرة غير مباشرة؛نظرة خاطفة وشاملة، تسمح بمعرفة وإدراك العالم الذي توجد فيه تلك الأعمال وتخلقه في نفس الوقت.



بأي معنى تتحدثين عن «الحياد الملتزم»؟

- كما أوضحت في كتابي(«ما يفعله الفنّ لعلم الاجتماع» Ce que l'art fait à la sociologie ,Minuit,1998)، أحاول، في كل أعمالي، مراقبة الابتعاد عن أي حكم قيمة حول الأعمال التي تثير مواجهات بين الفاعلين. هذا الابتعاد أو الانفصال له تعبير خاص في التقليد السوسيولوجي: يتعلق الأمر بـ«الحياد الأكسيولوجي(القيمي)» للعالِم، والذي فرضه ماكس فيبر Max Weber. وضعية الحياد هذه تسمح بالتنقل بين مختلف الحجج والبراهين، وهو ما يتيح أيضاً تقديم نظرة أخرى للفاعلين، أي طريقة أخرى في فهم أعمالهم. إن عالم الاجتماع الذي يتخذ موقفاً- مثلاً من تميز وعظمة فان غوغ Van Gogh أو من طبيعة «مبولة» مارسيل دوشان Marcel Duchamp-إنما يقوم بنفس ما يقوم به الفاعلون، أو لا يتعدى، في أحسن الحالات تدوين وتدعيم حججهم ومبرراتهم. وعندما يقوم بذلك، يحرم نفسه من أداته الأساسية للتدخل في الجدال أو النقاش، أي هذه القدرة على التنقل باعتبارها أهم ما يمكن أن يقدمه السوسيولوجي كشيء خاص به، لأن الفاعلين مستغرقون جداً في عالم قيمهم ولا يستطيعون تحقيق وبلوغ ذلك؛ إن الحياد هو المصدر الوحيد في الغالب، لفهم منطق هؤلاء وأولئك، وأحياناً إفهام هذا المنطق لهما معاً.

إذا كان الحياد هو الأداة الضرورية للتنقل بين الأحكام، فإن هذا التنقل هو نفسه أفضل طريقة للربط وإعادة بناء العلاقة بين العوالم المنفصلة، وجعل البعض يفهم أن البعض الآخر له أيضاً حججه ومبرراته، والسماح لأشكال منطقية متعارضة بالتعايش والمواجهة دون التمزق حتماً، أو الاحتقار والانهيار. لذلك فالحياد لا يتعارض بالضرورة مع الالتزام. وبعيداً عن أن يكون هذا الحياد مجرد أمر يفرضه الاهتمام بالموضوعية واتخاذ مسافة إزاء الموضوعات التي ينتجها الفاعلون، فإنه يسمح، عكس ذلك، بالاقتراب مما يثير اهتماماتهم ونقاشاتهم، ليس من أجل اتخاذ موقف معين من ذلك، وإنما من أجل فهم لماذا يتمسكون بمواقفهم ويتحمسون لها، وكيف يواجه بعضهم بعضاً. إن الحياد، بدل أن يكون هروباً خارجاً عن اهتمامات الفاعلين، له وظيفة بالنسبة لعالم الاجتماع، هناك حاجة إليه، أو كما نقول: له «دور اجتماعي»؛ فهو الذي يعيد إمكانية التنقل بين عوالم مختلفة، ويساهم في توثيق الصلات حين يكف الناس عن التخاطب والتواصل، كما يعيد بناء الإجماع حين لا تكون هناك سوى فرق وجماعات تتواجه، تنتقد أو يتجاهل بعضها البعض.

هل لا يزال للفنّ دور أو وظيفة ما؟

- يبدو أن السؤال يدور حول ما إذا كان للفنّ المعاصر طموح أو هدف ما، أو أنه يميل إلى قيمة عامّة معينة. وسيختلف الجواب عن هذا السؤال تبعاً للباراديغم الفني الذي نتواجد في إطاره: فأنصار الفنّ الكلاسيكي، وكذلك أنصار الفنّ الحديث، يمكن أن يعتبروا أن الفنّ المعاصر لا يهدف إلى شيء ما، ما دام لا يستجيب للقيم التي يتشكل منها هذان الباراديغمان، في حين أن من ينتصر للفنّ المعاصر سيرى، عكس ذلك؛ إن هذا الأخير يمكن تأويله تبعاً لأهداف وقيم متميزة، خاصة قيمة النقد critique، الحاضرة بقوة وكثافة في الخطابات المؤولة لهذه الأعمال الفنّيّة المعاصرة. يتوقف كل شيء إذن، على الباراديغم المعتمد في التقييم والحكم والتأويل.

العدد 100 فبراير 2016

حسن داوود:
كلُّنا يتّجه نحو كتابة الكارثة

فاز الكاتب الصحافي والروائي اللبناني حسن داوود بجائزة الروائي المصري نجيب محفوظ، عن روايته الصادرة عن دار الساقي، في العام 2013. وكان قد فاز، في العام 2009، بجائزة المتوسّط، عن روايته «مئة وثمانون غروباً».
صاحب «لعب حيّ البياض»، و«بناية ماتيلد»، و«غناء البطريق»، و«أيّام زائدة»، و«فيزيك»، و«نَقِّلْ فؤادك». تُرجِمت أعماله إلى الفرنسية والإنجليزية، والألمانية، والإيطالية، وقد استطاع أن يبني عمارته الروائية الزاخرة بالمشهدية السينمائية، بتطوُّر ملحوظ في أسلوبه، وإن كان السرد السلس، والتفاصيل والتأمُّلات واللّغة الشعرية تبقى الأساس في مجمل رواياته. لكن، هناك بناء حقيقي، تتراكم فيه الطبقات الرقيقة كطبقات الجليد في كلّ رواية، ومن رواية إلى رواية يزداد الأسلوب رونقاً.
في روايات حسن داوود -عادةً- قيمة مطلقة للفرد الغائب في مجتمعاتنا العربيّة. فهو يشتغل على دواخل الشخصيات وحوار كل منها مع نفسها أكثر من اعتماده على الوقائع والأحداث المتصاعدة، كما هي الحال في رواياته الفائزة التي دخل فيها إلى عالم شبه مغلق، وأدخل بطلها في حقل من الألغام، مليء بالدهشة.
لقد صدرت هذه الرواية في ظلّ تصاعد التطرُّف الديني إلى أعلى المستويات في التاريخ، وبذلك بدت كأنها ابنة زمانها الراهن، على رغم تيّارها المعاكس وانتقادها لهذا الجو الطائفي المتعصِّب. لكن داوود قال، عند تسلّمه الجائزة في القاهرة: «كتبتُ الرواية له وعنه، أوّلاً وأخيراً (أي والدي)، غير راغب أبداً في إعلاء موضوعه عن وجوده الشخصي (أقصد أن أستند إلى كوننا نشهد هذا الحضور الطاغي للدين، من أجل أن تلتحق الرواية بالأحداث الراهنة). السيّد هو هو، وليس متطابقاً مع أشخاص يماثلونه. لن تكون رواية إن لم يكن بطلها فرداً مكتمل الفرادة. وهذا يُلائمني، بل إنني لا أجيد غيره، وأنا أعرف عن نفسي أنني لا أعود أفهم شيئاً عن أيّ أمر، من لحظة ما يتحوّل موضوعاً عامّاً».
وفيما يلي حوار مع الروائي حسن داوود:

حوار: رنا نجار

نعرف أنكم تأثّرتم تأثُّراً عميقاً بأدب نجيب محفوظ الواقعي وشخصياته التي رسمت ملامح مصر في ذهنكم. فهل صنعت روايات محفوظ تلك العلاقة العاطفية والمشهدية السينمائية مع الأمكنة والناس والحياة الاجتماعية المصرية لديك؟ أخبِرنا: كيف كانت تصلكم روايات محفوظ؟ وما الذي بقي فيك، أو في أدبك، منها، خصوصاً أن أدب صاحب «أولاد حارتنا» شكّل تياراً أدبياً، ومدرسة، في وقت من الأوقات؟

- لم أعد أذكر من أين كانت تصلني كتب نجيب محفوظ. أذكر، فقط، أنها كانت بين يديّ، حاضرة في ذلك العمر المبكّر، وكنت أقرؤها، كتاباً بعد كتاب. أوّل ما وصل إليّ منها كتاب «همس الجنون»، وهو مجموعة قصصيّة، لم أعد أذكر من تفاصيلها شيئاً ذا بال، لكن، رغم ذلك دفعتني إلى البحث عن كتب أخرى لنجيب محفوظ، بدأتها بما يمكن اعتباره ثلاثية أولى له، سبقت ثلاثيّته المشهورة، بل الأكثر شهرة بين كلّ ما كُتِب في الأدب العربي الحديث. الثلاثية الأولى (مصر القديمة، رادوبيس، وكفاح طيبة)، تجري وقائعها في زمن الفراعنة، كما هو بَيِّن في عناوينها، ذلك الزمن الذي لم يَعُدْ إليه نجيب محفوظ في كتبه اللاحقة. كانت هذه الكتب الثلاثة ممتعة للقراءة، وقد رسمت مشاهد وحوارات وبطولات، بدا فيها محفوظ متمكّناً من بناء عوالم وأحداث، معتمداً على مخيّلته الخصبة، وقادراً على بعث الحياة فيما يستحضره خياله. لم أعد أذكر الشيء الكثير- طبعاً- من تلك الروايات الثلاث. الذي مازلت أذكره هو



حسن داوود

> انطلاقاً من الثمانينيات، شهدنا في لبنان بداية ازدهار الرواية، بسبب انتقالنا مما يمكن تسميته زمن العيش العادي إلى زمن الحرب.

استمتاعي بقراءتها واندهاشي إزاء ذلك العالم القديم. وكما يحدث حين يصير كاتب ما كاتبك أنت، رحت أقرأ ما تلا من روايات محفوظ التي زادتني تعلّقاً به. طبعاً، كنّا نقرأ أعمالاً روائية أخرى كانت تأتي من مصر خصوصاً، مثل روايات يوسف السباعي، وإحسان عبدالقدوس، وعبدالحليم عبدالله، لكنّ ما كنت أتابعه، كتاباً بعد كتاب، كان كتب نجيب محفوظ. مازالت ماثلة، في ذاكرتي وفي وعيي، شخصيات كثيرة من نجيب محفوظ، خصوصاً تلك التي تعود إلى عمله الأكبر (الثلاثية)، ثم هناك حميدة في «زقاق المدقّ»، والأخوة الثلاثة في «بداية ونهاية»، ثم- طبعاً- شخصية سعيد مهران في «اللص والكلاب». دائماً، يتبع وصف العالم التفصيلي، القائم على تقاليد قديمة راسخة، نهايات مريرة محزنة، سواء فيما خصّ حميدة مثلاً، أو فيما خصّ «بداية ونهاية»، حيث دُفِعت الأخت دفعاً إلى إلقاء نفسها في النيل إخفاءً لفضيحتها. الصفحات التي تصوّر موت أحمد عبدالجواد في (الثلاثية) صفحات مرّة هي أيضاً، على الرغم من أن تلك الميتة كانت بسبب التقدّم في العمر. أحسب أنّ ميل محفوظ إلى تصوير المأساة التي تلازم مصائر البشر هو مما بقي فِيَّ من أدبه. المأساة عنده، على الدوام، هي الذروة، هي نقطة الوصول، حتى إن جاءت قبل نهاية الرواية بكثير (كما في وفاة أحمد عبدالجواد).

محفوظ، الذي انتقل من رواياته الفرعونية الأولى ليحلّ في زمنه المعاصر، ما لبث أن انتقل إلى زمن روائي ثالث، اتَّسَم بالخروج عن بنيته السردية، ذاهباً نحو طور آخر من الكتابة، تمثَّلَ في روايات، بينها «الشحاذ»، و«ميرامار»، و«ثرثرة فوق النيل». هو صانع الروايات الأكثر تمثيلاً لزمنه، ما لبث أن استشرف التغيّرات الحاصلة فيه. هذه الروايات الجديدة انتقال في الوعي الروائي لكاتب، كان دائم التساؤل عن معاصرته؛ وهذا ما يجعله متجدّداً بقدر ما هو أصيل.

لنبقَ في عالم «أمّ الدنيا» التي ألهمت كثيراً من الكتّاب والفنّانين، من خلال الموسيقى والتشكيل والأدب والسينما والرقص. وأنت، إذ تبني طبقات رواياتك، وترسم شخصيّاتها، وتنحت اللّغة، وتصنع لها نغمات، فنّان مبدع. هل رسمت مصر ملامح شخصيّتك أو ملامح ثقافتك ووجدانك، لا سيّما أن طه حسين كان أوّل من قرأت له؟

- في أيّام الستينيات كانت الكتب تأتي من مصر، بما في ذلك الكتب المترجمة أو المختصرة (وكان شائعاً، آنئاك، أن تصدر نسخ مختصرة أو مبسّطة للأجيال الجديدة، من هذه الكتب، أذكر «الجريمة والعقاب»، مثلاً، وكتب روسية أخرى لغوركي وتولستوي). قبل ذلك كنت أنتظر، بفارغ الصبر، صدور العدد الأسبوعي الجديد من مجلّة الأطفال «سمير». ما كنت أقرؤه كان يأتي من مصر، وهذا كان حالي مع ما أشاهده؛ أقصد الأفلام السينمائية، وما أسمعه؛ أقصد الأغنيات. كنّا مقيمين في حاضنة الثّقافة المصرية آنئاك، وكانت هذه ثقافة أُولى في تشكيل وعينا. أدب اللبنانيين ذهبنا إليه فيما بعد. طبعاً، وعلى سبيل المثال، كان كاتب مثل مارون عبود حاضراً، لكن، عبر النصوص القليلة التي تعطى لنا في المدارس. كان علينا أن ننتظر سنوات أخرى حتى نقرأ كتبه وكتب سواه، وهنا، ينبغي أن نستثني جبران الذي كان حاضراً فينا، بقصصه القصيرة ونصوصه، كما في «العواصف» و«رمل وزبد» مثلاً، أما «الأجنحة المتكسّرة» فكان لها شيوعها الكبير بيننا،



نحن - طلبة المدارس - آنذاك.

طه حسين، كان اسمه قد سبق معرفتنا بكتبه. كان اسمه يتردّد بيننا، نحن - الصغار - آنذاك، مترافقاً مع صورته الشهيرة، المرسومة باليد، والتي يبدو فيها مختلفاً عن كلّ صوره التي شاهدناها له لاحقاً. هو، في وعينا، كان رجل الأدب. لذلك، وتحت تأثير هذه السمعة، كان أوّل كتاب اشتريته من مصر، وقد اشتريته في أوّل نزول لي إلى سوق المكتبات في بيروت، كتاب «بين بين» الذي - ربّما - بقيت عند صفحاته الأولى، لم أتجاوزها إلى غيرها. كنت أجده كاتباً قديماً، أو عتيقاً، لأعرف، فيما تلا من السنوات، أنه داعية حداثة وتجديد، لكنني لم أكن من قارئيه المعجبين، ولم أحبّ كتابه «عن المتنبي» الذي قرأته كاملاً، آنذاك. كتابه «الأيّام» قرأته فيما بعد، وكذلك «الشيخان». ما أحببته وتعلّقت به هو الكتاب الأوّل من سيرته تلك، «الأيّام»، فيما الكتابان اللاحقان كانا أقلّ أدبيّة من سابقهما.

قرأت - أيضاً - الكتاب الذي وضعته زوجته سوزان عن حياتهما. كان كتاباً جميلاً لعرضه الجانب الشخصي من حياة طه حسين، وقد بدا لي هذا الكتاب تكملة لكتاب «الأيّام» عن طه حسين، الذي قال لي عنه الراحل نقولا زيادة، في إحدى جلساتنا القليلة: طه حسين لم يكن كاتباً كبيراً، لكنه كان رجلاً فذّاً.

شبّهت لجنة تحكيم الجائزة إيحاءات «لا طريق إلى الجنة» بأسلوب الفرنسي مارسيل بروست، من حيث الدقّة، كما شبّهت سردك بطريقة إرنست همنغواي. ما رأيك بهذا التشبيه؟ وهل تعدّ نفسك متأثّراً بهذين المرجعين الأدبيين، في الأسلوب وفيما يتعلّق بنظرتهما إلى الإنسان والزمن؟ مع أنني أرى أن جملك القصيرة وزمن رواياتك أقرب إلى الأسلوب الفرنسي منه إلى الأميركي.

- هذا ما ذُكر في الكلمة التي جمعت آراء أعضاء اللجنة، ونظراتهم. فيما خصني لا أعرف كيف أدخلت أثر مارسيل بروست، وأرنست همنغواي في كتابتي. في فترة ما كنت متعلّقاً بأوّلهما، بأسلوبه التفصيلي وبقوّة الحنين التي تلازم تلك التفاصيل. ربّما اشتركت مع كتّاب عرب آخرين بتلقّي هنا التأثير الذي صنع، لفترة ما من الثمانينيات، ما أراه استعادة الماضي موضوعاً للكتابة. أما أرنست همنغواي فليس ممن أثّروا فيّ بشكل خاصّ. ربما أرغب، هنا، في أن أستعيد، حيال همنغواي، ما قاله نقولا زيادة عن طه حسين، لا لأقول بأن همنغواي لم يكن كاتباً كبيراً، بل لأن طغيان شخصه كان هائلاً؛ ما جعل بطولته الشخصية أقوى حضوراً من أبطال رواياته.

بالحديث عن الزمن والماضي والحاضر الذي طبع أدب مارسيل بروست، تحديداً. كيف هي علاقتك بالزمن والنكريات والحنين إلى الماضي الذي نلاحظه في أكثر من رواية، كما في «نَقِّلْ فؤادك»، و«لا طريق إلى الجنّة» أيضاً؛ إذ تعود بنا إلى زمن مضى؟

- رواية «نَقِّلْ فؤادك» احتوت سجالاً بين شخصية الراوي وشخصية أخرى، نقلت اختلافها فيما يتعلّق بالزمنين: الماضي، والمستقبل. هي رواية صغيرة، جرى بعضها حول تذكُّر الراوي للفتاة التي أغرم بها قبل أربعين عاماً، ولم يلتقِها مرّة، منذ ذلك الزمن. ربّما كنت أكتب عن تعلّقي الخاصّ بتلك الحقبة من حياتي الشخصية جاعلاً راويتي في مكاني، وجاعلاً حبيبته الغائبة ممثّلة للزمن الماضي كلّه. ربّما كانت هذه الاستعادة للغرام الأوّل إعلاناً بأنّ قوّة الماضي تراجعت، وهاهي ذي مواض (وهذه جمع لكلمة الماضي) كثيرة تراكبت فوقها. مع العمر، يفقد الماضي الكثير من حنيننا إليه. لا يظلّ جنّة خيالنا وملاذنا كما كان. في «نَقِّلْ فؤادك» بدوت كأني أناقش الماضي وأساجل فيه، بينما أثره الخفيّ والسحري قد بدأ يشحب ويضعف.

أحسب أن أكثر ما كتبنا، كان الماضي مسبّبه وباعثه. كنت كثيراً ما أستعيد ما قاله الروائي «وليم بويد» في تصنيفه للروائيين؛ قال إنهم فئتان: فئة تخترع، وأخرى تتذكّر. على الدوام، كنت أرى أنني منتسب، كلّيّاً، إلى هذه الفئة الثانية.

فقـط، في كتبـي الأخيرة، بـدوت كأنني أحـاول الاقتراب مـن التأليف، ربّما لأنني اسـتنفدت أكثـر ما في ذاكرتـي من صور الماضي وعوالمه.

... والمكان، ذاك الهاجس الموجود في أعمالك، بدءاً من «بناية ماتيلد». هل المكان قائم بذاته أم على علاقة بناسـه؟ هل ترى أن المكان جزء من مرتكزات رواياتك، أم أن هـذا الهاجس آتٍ مـن تجربتنا، في لبنان، مـع التهجيـر والتنقُّـل وعـدم الاسـتقرار والنـزوح؟ وقد نرى نحن -القـرّاء- أن هذه العلاقة مع المكان تأتي من أسـلوبك الذي يعتمد على قوّة المشهدية البصرية، وكأنك تنقّل كاميرا سينمائية، فهو وصف لمكان، و-فـي الوقـت نفسـه- لناس هـذا المكان، فأنت تربط هؤلاء الشـخصيات بأمكنتهم، ألا ترى أن المكان هو الناس أيضاً؟

- وكذلـك هـو الحـال فيمـا يتعلّـق بتنكُّر الأمكنة. إنها تُسـتَنفد، ولا نظلّ مشتمَلين ومحتضَنيـن فيهـا، كما كنّا مـن قبل. في فترات سابقة من العمر، كانت تبدو غالبة الحاضر، حيث للأمكنة صروح قائمة في خيالنـا. بقيت عقوداً متعلّقاً بمنزلنا الأوّل الذي كان خروجنا منه أشـبه بخروج آدم مـن الجنة. كان يأتينـي في المنامات، وقد جرت تغييرات على بنائـه وتوزيـع غرفـه، كما علـى الدرجات الموصلـة إليه في الطابـق الخامـس. أحياناً، كنت أراني وأنـا أتجوّل في حديقة واسـعة، حديقتـه الخيالية، تلـك التي- ربّمـا- أضافها المنام إليه، آتيًا بها من الحديقة القريبة، حديقة الصنائع.

والمكان حاضر بتفاصيله وببَشَره معاً، ذاك أن هؤلاء وأولئك تفصيلات من صورة المكان العامّة. هكذا، كانت نساء البناية، (بنايـة الصنائـع)، واقعـات فـي درجـة الحنيـن نفسـها التي أحسّـها تجاه عيشـي هناك. في روايتي الأولى «بناية ماتيلد» أجريت، بعد عشرين سنة من مغادرتنا البناية، الحياة السابقة بتفاصيلها، وإن مُكتنفة بمشاعر الحنين تجاهها. كتابي «سنة الأوتوماتيـك»- أيضـاً- هـو اسـتعادة لماضيٍّ في فـرن أبي، ببنائه وبَشَـره، أيضاً؛ أقصـد عمّاله وزبائنـه، أولئك الذين- شأن بَشَر بناية ماتيلد- ذهبوا إلى غير رجعة.

لنعـد إلـى الروايـة الفائـزة التـي كتبتهـا قبـل 12 عاماً من إصدارها، وأضعت المخطوط في باريس، ثم أعدت كتابتها مرّة جديدة. هذه تجربة فريدة وقاسـية، في الوقت نفسـه؛ أن تكتب القصّة نفسها مرّتين. هل اختلفت الشخصيات أو البناء الروائي أو الأسلوب والأحداث؟

- إنها- فعلاً- تجربة قاسـية، أقصد ما يتعلّق بفقد رواية كانت مُعَـدّة للطبـع تقريبـاً. إعـادة الكتابة أمر لطالما اسـتَهْوَلته من قبل. مرّة، اندهشت كيـف أن صديقي الشـاعر محمـد العبد الله أعاد كتابة مقالة، قـال محرّر الجريدة أنه ضيّـع أصلها الأوّل. رأيت في ذلك تحدّياً، ليـس، فقـط، لـذاك المحـرّر، بـل للنفس أيضـاً. فيما يتعلّـق بالنسـخة الأولى مما سـمَّيته فيما بعـد «لا طريق إلـى الجنّة»، بقيت طيلة تلك السـنوات الاثنتي عشـرة أحـاول إعـادة الكتابـة. فـي البدايـة كنت أظن ذلك مستحيلاً؛ إذ كيـف يمكن توليد الصـور والمشـاعر لشـيء كان قـد تألّـف أصـلاً، خصوصاً أنني لسـت مـن الكتّاب الذيـن يبنون رواية كما يبني المهندسـون بنـاءً؛ أي أن أضـع مخطّطها، مسـبقاً على ورقـة لأنفّذهـا بعـد ذلـك؟ حتـى إننـي لا أعـرف- مثلاً- ماذا سـتقول الجملة التالية بعـد أن تنتقل الجملة التي سـبقتها. كانت تلـك تجربة صعبة، رحت أقول لنفسـي، خلالهـا، إن مـا يجب أن أفعلـه هو تجريد الروايـة الضائعة مـن أكثر تفاصيلها، ولا يبقـى منهـا إلّا شـخصية الشـيخ نفسـه، عائداً، هكذا، إلى حياة له جديدة.

أحسب أن أكثر ما كتبناه، كان الماضي مسبّبه وباعثه. كنت كثيراً ما أستعيد ما قاله الروائي «وليم بويد» في تصنيفه للروائيين؛ قال إنهم فئتان: فئة تخترع، وأخرى تتذكّر



تُعَـدّ الروايـة العربيّـة، عامّـة، بـكلّ فنونهـا وتنوّعاتها، غزيـرةً اليوم، خصوصاً مـع بروز جوائز حديثة كثيرة، ومن ثم ظهر كتّاب جدد. كيف تقيّم هذا النشـاط؟ وهل يعوّل عليه لظهور تيار أدبي معيّن أو مدرسة أو تميّز لهذه المرحلـة بالـذات، على غرار مـا حدث في رواية «بلـدان أميركا اللاتينيـة»؟

- لا أحسـب أن الإقبـال الواسـع على كتابة الروايـة يعود إلى الجوائـز الكثيرة التـي باتت تحيط بهـا: أوّلاً، لأن ذلك الإقبال على الرواية سـبق تكـوّن الهيئات المانحـة للجوائز، الجوائز العربيّـة أقصـد. هنـا، في لبنـان -مثلاً- شـهدنا بدايـة ازدهار الروايـة، انطلاقـاً مـن الثمانينيات، بسـبب انتقالنـا مما يمكن تسـميته زمن العيش العادي إلى زمـن الحرب. تلك الانعطافة الهائلـة، غير المرتقبة لمجرى الحيـاة، كان ينبغي لتفاصيلها أن توصـف. ثـم إن الحـرب صانعة الأقدار، هـذه التي تختصّ الرواية -عـادةً- فـي رصدهـا وملاحظتهـا. لقد جاءتنـا الحرب بذلـك؛ أي إنها رسـمت لنا مـا كان علينا أن نهتـدي إليه بتأمُّل تجارب خاصّة ونادرة حولنا. هذا ما سـيكون شاغل الروايات فـي البلـدان التي هـي واقعـة، الآن، في نيران الحـروب. كلّنا يتّجه نحو كتابة الكارثة.

جورج قرم:
ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب..

يظلّ المفكّر جورج قرم حلقة أساسية في اتّجاه التأمُّل النقدي والتعاطي العقلاني مع مشاغل العالم، والعلاقات: شرقا وغربا، جنوبا شمالا. وقد عمّق هذا التوجّه عبر كتابات ودراسات مهمّة، نذكر منها: تعدّد الأديان وأنظمة الحكم– 1971، انفجار المشرق العربي– 1987، النزاعات والهويّات في الشرق الأوسط– 1992، شرق وغرب: الشرخ الأسطوري– 2002، المسألة الدينية في القرن الحادي والعشرين– 2006، أوروبا وأسطورة الغرب– 2009، نحو مقاربة دنيوية للنزاعات في الشرق الأوسط– 2012، الفكر والسياسة في العالم العربي– 2015.

حوار: محسن العوني

وضع، في كتابه الأخير، كلّ ما يعلمه من غنى الثّقافة العربيّة والفكر العربي المعاصر حتى يعلّم الجيل الشاب، كما الرأي العام الأوروبي، أن العقل العربي ليس محبوساً في سجن ديني متزمّت ضيّق الأفق مغترب عن عصره.. وبالنظر إلى منجزه البحثيّ الدّال ومسيرته الأكاديمية المرموقة، كان لنا معه هذا الحوار:

يدعو بعض المفكّرين العرب، مثل إدوارد سعيد، ومحمد الطالبي، وحسن حنفي، وغيرهم.. إلى ما يمكن أن ندعوه- تجوّزاً- «الاستغراب»، وهو ما يعدّونه شرطاً ضرورياً لتجاوز ما أطلق عليه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاّتفاهم، tradition d'incompréhension».. كيف تنظر إلى هذه الدعوة؟

- أنا لا أعتقد أن الردّ على «الاستشراق»، الذي له الطابع السياسي العنصري، يجب أن يكون بشكل عكسيّ، كالإقدام على صياغة علم «الاستغراب» المماثل؛ وذلك لأسباب مختلفة: السبب الأوّل أنه ليس كلّ الاستشراق معادياً للعرب والمسلمين إجمالاً، وليس كلّه جزءاً من التيّارات الفكرية العنصرية في الثّقافتين: الأوروبية، والأميركية.. فهناك أعمال بحثيّة حول الشرق، سواء أكان الشرق المسلم أم البوذي أم الهندوسي، لها قيمة علمية مفيدة للتعمّق في تاريخ المجتمعات والحضارات، بشكل عامّ. أما ما سمّاه المؤرّخ محمد الطالبي «تراث اللاتفاهم»، فهي مشكلة سياسية بامتياز، مصدرها نزعات استعمارية الطابع، آتية من الجزء العنصري للثّقافة الأوروبيّة التي برزت في القرن التاسع عشر، أو قبل ذلك، بالنسبة إلى غزو القارة الأميركية، ولا يمكن مجابهة مثل هذه النزعة بنزعة معاكسة، ترى كلّ الإيجابيّات والأخلاقيّات والمُثل العليا في الثّقافة العربية الإسلامية، على سبيل المثال، وترى كل الانحطاط الأخلاقي والقيمي والمادّي في الثّقافات الأوروبية، وهي ذاتها ثقافات متعدّدة فيما بينها (لاتينية الأصل، وجرمانية، وإسكندنافية، وإنجليزية)، وداخل كل واحدة منها، وقد تمّ توحيدها، بشكل اصطناعي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، في إطار الحلف الأطلسي، بوصفه حلفاً عسكرياً يسعى إلى السيطرة على العالم، بما فيه أوروبا، لتوحيد الأسواق وبنيتها المؤسّساتية وقدرتها العسكرية.

في المحصّلة، لا يقابَل الاستشراق باستشراق معكوس، أي بالاستغراب، لأن ذاك يؤدّي إلى تفاقم المشاعر العدائيّة بين المجتمعات الشرقيّة والمجتمعات الغربيّة، ويعزّز المنطق المنحرف لنظريّة صراع الحضارات، وهي النظريّة التي أصبحت تبرّر الحملات العسكرية للولايات المتّحدة والحلف الأطلسي، بشكل خاصّ، ضدّ المجموعة العربيّة.

ما رأيك في الدعوة إلى حوار الحضارات والأديان التي صدرت عن بعض المفكّرين والمسؤولين؟

- كتبت، مراراً وتكراراً، منتقداً مبدأ حوار الحضارات، وقد ناقشت في الموضوع الرئيس الإيراني السابق محمد خاتمي الذي كان من بين المبادرين إلى إطلاق الدعوة إلى مثل هذا الحوار؛ ذلك أن طرح حوار الحضارات لإيقاف انتشار أيديولوجيا صدام الحضارات يعني أننا نسلّم- مسبقاً- بأن الثّقافات والحضارات والأديان هي مصدر النزاعات المسلّحة والحروب الفتّاكة، بينما مصدر كلّ النزاعات هو الرغبة في السيطرة والاستعمار والسّطو على أملاك الشعوب الأخرى؛ وأرزاقها؛ ولذلك يعزّز مبدأ الحوار الحضاري أو الثّقافي أو الديني المنطق التبريري للعنف الكائن في مقولة صراع الحضارات.

هنا، بالإضافة إلى أنه في المنطق والواقع المعيش لا تتحاور الحضارات، بل تتفاعل فيما بينها بشكل عفوي، وما من



جورج قرم

> بعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت -بالتدريج- الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين

حضارة إلّا وقد ازدهرت نتيجة تفاعلها مع الحضارات الأخرى بدافع الفضول العلمي، والأدبي، والفنّي. وخير مثال على ذلك الحضارة الإسلامية التي تألّقت في القرون الأولى من نشأتها، بسبب انفتاح أعلامها على كلّ الحضارات المحيطة بها: (البيزنطية، الفارسية، السريانية) أو البعيدة عنها: (الهندية، والصينية)، وكذلك الثّقافة اليونانية القديمة التي كانت قد انفتحت على حضارات الشرق القديمة المختلفة. وهذا التفاعل بين الحضارات لا يمكن تنظيمه، بل يجب أن يبقى جزءاً من ديناميكيّة العمران، بالمعنى «الخلدونيّ» للكلمة، أمّا إذا تمّ تأسيس أندية رسمية لحوار الحضارات أو الثّقافات أو الأديان، فمن هو أهلٌ لتمثيل حضارة ما؟ وفي معظم الأحيان، هذه الحوارات لا تؤدّي إلى نتيجة، بل يمكن أن يكون لها تأثير عكسي للهدف المنشود من ورائها. فإن مَن يدّعي تمثيل حضارة أو دين أو ثقافة يضطرّ إلى المزايدة الهويّتيّة، لتأكيد صفته التمثيليّة.

قمتَ، في بعض مؤلَّفاتك، بتفنيد مفاهيم استشراقية، تبنّاها بعض أبناء المنطقة العربية، وهي مفاهيم من نوع: أقلّيّة/أغلبيّة.. حروب صليبية/حروب دينية، مقترحاً العودة إلى مفاهيم أصيلة في التراث، من مثل: مِلل/فرق/جماعة/حروب الفرنجة/الجهاد ردّاً للعدوان.. كيف تبدو لك أهميّة ذلك؟

- نعم، أنا أفكّك الطروحات العنصرية والتراثية، والأيديولوجيّات المبنيّة على الاعتبار الوهمي بأن المجموعات الإنسانية، تتميّز كل واحدة منها بجوهرانية جامدة، لا تتغيَّر، ولا تسمح بالتعدّدية الفكرية الحرّة داخلها. بينما الحقيقة أن هويّة الشعوب تتغيّر عبر التاريخ، وهي ليست ثابتة. وعندما نأتي إلى اعتبار الدين ثقافة أو حضارة شاملة، جوهرانيّة الطابع، لا تتغيّر عبر التاريخ، فهذا موقف منافٍ للحقائق التاريخية وللمنطق؛ ذلك أن أهل اليونان، اليوم، ليسوا مثل أجدادهم في التاريخ، عندما ظهرت الفلسفة والحضارة اليونانية القديمة، وكذلك أهل إيطاليا الحديثة، بالنسبة إلى عهد الإمبراطورية الرومانية بعظمتها، والعرب، اليوم، ليسوا مثل عرب الجاهلية أو العرب الفاتحين الذين بنوا حضارة عظيمة، أمّا الألمان أو الفرنسيون فهم من سلالة قبائل

مختلفة غزت القارّة الأوروبية الصغيرة على مراحل، ولم يبنوا حضارة ألمانية أو فرنسية إلّا بعد مضيّ قرون عديدة. أمّا الدين المسيحي فهو، اليوم، غير الديانة المسيحية في القرنين الأوّلين من نشأتها، حيث كان المسيحيون الأوّلون مضطهدين، يُستشهَدون من أجل إيمانهم الجديد، والأحوال هي غير ما كانت عليه الأحوال في أوروبا عندما سيطرت الكنيسة الرومانية على كلّ أوجه النشاط: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والعقائدية، في المجتمعات الأوروبية، ولم تكن المسيحية في القرون الوسطى الأوروبية- حين كانت تضطهد أبناء الديانات الأخرى، وتقيم محاكم التفتيش لقمع أيّة نزعة انشقاقية عن كنيسة روما ومعتقداتها- كما هي اليوم بقبولها التعدّدية الدينية والأنظمة العلمانية الطابع. ويمكن أن نقيم العديد من المشابهات بالنسبة إلى الديانات الأخرى، سواء أكانت توحيدية، كالإسلام والمسيحية واليهودية، أم كانت وثنيّة، مثل الهندوسية والبوذية وعدد من الديانات السائدة في شرق آسيا.

وأنا أدعو الباحثين العرب ألّا يقعوا فريسة المنظومة المفاهيميّة الأوروبية، وأن يأخذوا من المفاهيم العربية، التي تمّ استعمالها في الماضي، ما يناسب السياق التاريخي العربي الحديث. وعند ابن خلدون، نجد العديد من المفاهيم والمنظومات الفكرية التي تفسِّر السياقات التاريخية؛ وهذا قد يحرِّر العقل العربي من تبنّي الإشكاليات الخاصّة بالتاريخ الأوروبي والتاريخ الأميركي، ليبنوا منظومة مفاهيمية وصياغة نظام إدراكي لمجريات العالم، يكون مستقلاً عن النظام الإدراكي الأوروبي الأميركي وأكثر التصاقاً بالواقع العربي. وفي هذا الخصوص، دعوت في العديد من مؤلّفاتي إلى الابتعاد عن إشكالية الأصالة مقابل الحداثة، وهي إشكالية خاصّة بالقرن التاسع عشر الأوروبي، كردّة فعل على التغييرات الاقتصادية والاجتماعية المتسارعة، نتيجة انتشار الثورة الصناعية بسرعة، وكذلك الابتعاد عن إشكالية فصل الروحي عن الزمني، الناتجة عن الخصائص التاريخية لمسار الكنيسة في أوروبا.

ما الذي تعنيه بالهويّات العملاقة؟ وما خطورتها؟

- الهويّات العملاقة هي نتيجة تراجع، بل- في بعض الأحيان- انهيار الأيديولوجيات القومية والعلمانية الطابع التي سيّرت العالم منذ أواسط القرن التاسع عشر، وفي بعض الأحيان، تأتي متمازجة مع أنواع مختلفة من المفاهيم الماركسية أو الليبرالية. فبعد المجازر الرهيبة التي حصلت في أوروبا، خلال الحربين العالميّتين، ونتائجهما الكارثية، رأى العديد من الفلاسفة الأوروبيين نبذ القومية بوصفها أيديولجيا، وفي الوقت نفسه نبذ الماركسية، وذلك لاعتماد مفاهيم أخرى لهويّة الإنسان كجزء من منظومة هويّتيّة سياسية وعسكرية، وهي الغرب، بالتركيز على القيم الدينية والديموقراطية النيوليبرالية، في آن معاً. وقد أصبحت الأدبيات الغربية تنسى نظرية انتماء المجتمعات الأوروبية إلى التراث اليوناني الروماني القديم، واتّجهت لتبنّي طرح الجذور اليهودية المسيحية لتلك المجتمعات بديلاً عن الجذور الرومانية اليونانية. وهذا- بطبيعة الحال- سخافة تاريخية واضحة، إذ إن المسيحية قد انتشرت وأصبحت ديانة كلّ المجتمعات، في أوروبا وفي الشرق البيزنطي، على



جورج قرم - جائزة (Liber Press) الإسبانية (2008)

أنقاض اليهودية التي أصبحت مضطهدة من قِبَل السلطات المسيحية. غير أن اعتماد هذه المقولة، أي الجذور المسيحية اليهودية، إنما سهّل نسيان ما تعرَّض له الأوروبيون المعتنقون للديانة اليهودية من اضطهاد ومجازر، على يد النظام النازي الألماني، كما أن هذه المقولة تمّ توظيفها في تأجيج العداوة للاتّحاد السوفياتي ولنفوذ الماركسية في الحياة الفكرية والحياة السياسية الأوروبيَّتين، إذ أصبح الاتّحاد السوفياتي إمبراطورية «الشرّ»، كما سمّاها الرئيس الأميركي ريغن، وهي مقولة توراتية دينية الطابع. وبعد انهيار النظام السوفياتي أصبحت- بالتدريج- الديانة الإسلامية هي التي تكوّن الخطر الوجودي من وجهة نظر الأوروبيّين والأميركيّين. وهذا أدّى، بدوره، بشكل جلي، إلى أن العديد من العرب رأوا أن المحور الأساسي لهويّتهم هو- حصراً- هويّة إسلامية، لا علاقة لها بحضارة المجتمعات المسيحية الأوروبية أو أيّ مجتمع آخر. وهذا ما أفسح المجال لنجاح الطرح «الهنتغتوني» حول صراع الحضارات، وقد تمّ توظيف هذه المقولة لتبرير الغزوات الأميركية لكلٍّ من أفغانستان والعراق.

كيف تبدو لك خطورة المركزية الغربية في كتابة التاريخ، وضرورة إعادة كتابة تاريخ المنطقة؟

- ليس من السهل تفكيك المركزية الغربية في كتابة التاريخ وفي العلوم الإنسانية، بشكل عامّ؛ ذلك أن الحضارة الأوروبية ومنظومة قِيَمها وعلومها قد انتشرت في كلّ أجزاء العالم، سواء بالشكل التلقائي أو بالانتشار الاستعماري، منذ القرن السادس عشر، وهيمنة كلّ من فرنسا وبريطانيا على مناطق شاسعة من العالم. ولقد كانت الهوّة العمرانية الكبيرة التي توسّعت، بين أوروبا ومِنْ بعدها الولايات المتحدة من جهة، وسائر العالم



من جهة أخرى، قد سهلت انتشار الأفكار الفلسفية والاقتصادية والمجتمعية الرئيسية العائدة لكبار الفلاسفة الأوروبيّين. هذا لأن بريق الثورة الفرنسية والثورة الصناعية العملاقة، في أوروبا، قد نالا إعجاب النخبة المثقَّفة في المجتمعات غير الأوروبية، هذا بالإضافة إلى أنّ انتشار الأفكار الأوروبية في العالم قد أدّى إلى تغييرات عملاقة في العالم، إذ انهار العديد من الإمبراطوريات والممالك لتحلّ محلّها أنظمة جمهورية، كما حصل في الصين وروسيا والسلطنة العثمانية، على سبيل المثال. ولذلك أصبحت كلمة حداثة رديفة للتطوّرات التي حصلت في القارة الأوروبية، وقد برز- في كثير من الأحيان- انقسام حادّ، داخل المجتمعات الأخرى، بين فئتين متخاصمتين؛ أي أنصار الحداثة الأوروبية المنشأ، من جهة، وأنصار التمسُّك بالتراث والتقاليد، ولو كانت جامدة، ومصدر جمود فكري وعلمي، من جهة أخرى؛ لذلك لا بدّ من الخروج من هذه الإشكالية بين الأصالة والحداثة التي ما زالت تمزّق المجتمعات العربية بعد أن مزّقت، في السابق، المجتمع الروسي والمجتمع الصيني. وبطبيعة الحال، إن كتابة التاريخ بشكل موضوعي تستوجب أن يذكر إنجازات كلّ الحضارات الأخرى في تاريخ البشرية، ومنها إنجازات الحضارة الإسلامية عند تألُّقها، كما إنجازات الحضارة الصينية أو اليابانية أو الهندية، لكن، دون نكران كلّ من التطوّر العلمي، والاقتصادي، والثّقافي الذي حصل في أوروبا إبّان الثورة الصناعية وفلسفة الأنوار ومبادئ الثورة الفرنسية. ومهما كانت الحملات الاستعمارية الأوروبية الشرسة على القارات الأخرى ونهب أوروبا لخيراتها، فثمّة ديناميكية داخلية أوروبية، أسهمت- بشكل أساسي- بالثورة العلمية والابتكارات التكنولوجية الأوروبية، بالإضافة إلى الإنجازات: الفنّيّة، والأدبيّة.

إن علاقة الإعجاب / الكره بالحضارة الأوروبية- الأميركية التي يتميّز بها عدد من المواقف في النخبة العربية أو الإسلامية، وفي دول أخرى، لا تساعد على الخروج من فلك العلاقات غير المتكافئة بين القيادات السياسية العربية والمجتمعات الأوروبية الأميركية. وأنا أدعو- باستمرار- إلى الابتعاد عن هذه العلاقة الملتبسة، والاطّلاع على تجارب المجتمعات الأخرى التي نجحت في الإفلات من الهيمنة الأوروبية - الأميركية، وفي تأسيس استقلال حقيقي وحالة نموّ اقتصادي ونموّ علمي متواصلين، كما حصل في اليابان والصين، و- إلى حدّ ما- الهند وفيتنام ودول أخرى في شرق آسيا.

بالنظر إلى خبرتك البحثية التدريسية التأطيرية.. ما هي رسالتك إلى طلّابك في مجال البحوث الجامعية؟

- إنني، في رسالتي إلى طلابي، و- أيضاً- في كلّ محاضراتي، أتوجّه إلى العنصر الشابّ الجامعي، وأطالبه أن يتحرّر من إشكالية التاريخ الأوروبي ومن استيراده وتطبيقه على الواقع العربي، دون الدراية الكافية بالمسارات التاريخية المختلفة بين أوروبا وسائر مناطق العالم. وكذلك، أنصح بالابتعاد عن توجيهات أساتذتهم الغربيين أو العرب لهم بأن يدرسوا، فقط، تطوّرات الإثنيات والمذاهب الدينية، دون النظر إلى العلاقات التاريخية الوثيقة التي جمعت، عبر التاريخ، بين العرب والبربر، على سبيل المثال، أو بين المسيحيين والمسلمين واليهود العرب، وكذلك بين العرب والأكراد. فالعديد من الأطروحات تركّز على الخصوصيات الإثنية، والدينية، والمذهبية، وتضخّمها، كما كان يفعل المستعمران: الفرنسي، والإنجليزي، في بلادنا، وما تزال تقوم به الدراسات الأنثروبولجية الطابع، وكأن منطقتنا العربية منطقة صراع دائم بين الطوائف والإثنيات والعشائر. وتأكيدا على صحّة موقفي هذا ما تشهده الساحة العربية من مشاريع تفتيتية، نسمع بها منذ أن عَمَّ العنف منطقتنا العربية، بشكل جنوني.

لو حدَّثتنا عن مؤلَّفك الجديد، الصادر في باريس، حول الفكر والسياسة في العالم العربي.

- مؤلَّفي الجديد حول الفكر والسياسة في العالم العربي يهدف، من جهة، إلى كسر سرديّات نمطية عديدة حول الفكر، وحول الهويّة العربية التي أصبحت مركزا يُنظر، من خلاله، إلى الشخصية العربية على أنها، فقط، شخصية دينية، وأن الفكر العربي هو فكر ديني حصراً، ومن جهة أخرى، تبيان غنى الثّقافة العربيّة وأوجهها المتعدّدة، بدءاً من الشعر والبلاغة والفلسفة والعلوم، وانتهاءً بالروايات الحديثة الكبرى وإبقاء أهمّية الشعراء، مثل نزار قباني، ومحمود درويش، وأدونيس، وأهمّية كبار الفنانين (موسيقى، غناء وفنّ تشكيلي وسينما ومسرح..). فالصورة النمطية التي عمّمها الاستشراق الحديث، وكذلك الأحزاب والتنظيمات الدينية العربية، هي صورة لا تعكس غنى الحياة الفكريّة، والثّقافيّة، والفنّيّة العربيّة، إنما هذه السردية النمطية منبعها الأساسي هوالاستراتيجية الأميركية، منذ الستينيات من القرن الماضي، والتي وُضِعت لمكافحة انتشار الشيوعية والقومية والاشتراكية في العالم الثالث، بحيث عملت أميركا لما سَمّته «إعادة أسلمة» المجتمعات الإسلامية، لتقف سدّاً منيعاً أمام توسُّع النفوذَيْن: السوفياتي، والصيني، وأمام الصحوات القومية والعلمانية الطابع، المعادية للاستعمارَيْن: التقليدي، والجديد.. وفي الكتاب- إجمالاً- استعراض واسع لكلّ اتّجاهات الفكر السياسي، والقومي، والتاريخي، والفلسفي والاقتصادي والسوسيولوجي العربي، منذ عصر النهضة الذي بدأ بالأعمال الجليلة للشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، وتَبِعَتْه شخصيات أزهرية عملاقة، مثل محمد عبده وأحمد أمين وعلي عبد الرازق، وطه حسين، دون نسيان شخصيات أخرى بارزة مثل عبد الرحمن الكواكبي، وجمال الدين الأفغاني، وخير الدين التونسي، والأمير عبد القادر الجزائري، والشيخ ابن باديس.

العدد 102 أبريل 2016



محمد خان:
لا أحد بمعزل عن المراقَبة

حوار: ناهد صلاح

محمد خان... القاهرة غير موجودة في فيلمك الجديد. ألم تعد مدينتك المفضلة؟

- أنا عاشق للقاهرة، وهذا ليس سراً يخفى على أحد، هي مدينتي وأصل تكويني الوجداني سواء فَنّيّاً أو إنسانياً، فأنا ابنها المولع بها وبشوارعها التي تركت قدماي أثراً فيها من فرط ما مشيت فيها صبياً وشاباً، ولدت في غمرة وعشت في وسط البلد؛ تحديداً أرض شريف مع أسرتي، وكان منزلنا يقع أمام داري سينما هما الكرنك وبارادي الصيفي، وكانت هذه بداية علاقتي بالسينما التي زرعتها القاهرة بداخلي قبل أن أسافر فيما بعد إلى إنجلترا وأتعرف إلى السينما بشكل أكبر أتاح لي مشاهدات موجات وأطياف من السينما العالمية، الوجود الجغرافي لمنزلنا في وسط القاهرة أمام الكرنك وبارادي كان بالفعل فرصة جيدة في طفولتي كي أتابع جميع الأفلام التي تعرض بهما من خلال البلكونة التي كنت أرى من خلالها الجمهور في الصالة وأسمع صوت الفيلم، خصوصاً في الليل، حتى يأتي يوم الاثنين وهو بداية الأسبوع السينمائي وأذهب لأشاهد الفيلم الجديد، كلّ ذلك كرّس القاهرة بداخلي أكثر؛ لكنها ليست موجودة في «قبل زحمة الصيف»؛ فالمكان هنا مختلف وإنْ كانت شخصياته جاءت من القاهرة، والشخصيات هنا هي الّتي جذبتني لتقديم الفيلم، فقد أردت أن أصنع حالة خاصة عن طبقة مُعيّنة، خطر لي ذلك حين كنت في إجازة مع زوجتي في قرية بالساحل الشمالي، واكتشفنا أنه لا يوجد غيرنا وراحت الفكرة تلح عليّ بشدة عن ناس لهم حياة مختلفة وناس تتأمّل هذه الحياة.

هل نستطيع أن نصف هذه النظرة التأمُلية كخطوة أخرى تستكمل أسلوبك في اقتناص التفاصيل والتركيز على الشخصيات؟

- التفاصيل مهمّة عندي بلا أدنى شك، وهي تتكوّن عندي على مدار سنوات حتى تأتي لحظة اقتناصها أو توظيفها في مكانها المناسب، أتذكّر في الستينيات حين كنت في إنجلترا كتبت سيناريو اسمه «قميص حرير» البطل كان صحافياً يعيش مع والديه، وكتبت تفصيلة تخصّ الأم حين تستيقظ من نومها وتشدّ قميصها من الخلف، ظلّت هذه التفصيلة في ذهني حتى استخدمتها في فيلم «في شقة مصر الجديدة»، تبدو كأنها أشياء صغيرة لكنها تجذبني، فهي جزء من واقعية الشيء. بينما في فيلمي الجديد تجذبني الشخصيات أكثر، ولدي هنا خمس شخصيات؛ كلّ شخصية تصنع حالتها على حِدَة، ولما أردت أن أتوغّل إلى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إلى الساحل الشمالي، طلبت من غادة الشهبندر التي تعرف هذه الطبقة جيداً أن تكتب فكرتي، مع أنها لا تملك خبرة في السيناريو، وهذه أول تجربة لها في الكتابة، بل كتبته بالإنجليزية وعدّلت فيه، كما استعنت بنورا الشيخ لتكتب الحوار، وعلى أي حال فأنا حاولت في هذا الفيلم أن أكسر تابوهات، فتوجد مطلقة لديها عشيق وطبيب «عينه زايغة»، شخصيات خطفتني وعملتها بعين الجنايني القادم من طبقة أخرى ولفترة مُعيّنة بديلاً عن شقيقه، وهذا هو محور الفيلم.

هل توجه إدانة ما لهذه الطبقة؟

- إطلاقاً، أنا لست رقيباً ولا مُصلحاً اجتماعياً؛ كلّ ما في الأمر أنني أقدّم حالة فَنّيّة وأحاول كما قلت أن أكسر تابوهات اجتماعية مُعيّنة.


محمد خان

قدّمت ما يُطلق عليه بأفلام الرحلة أو الطريق، ودائماً هناك في أفلامك ما يُعبّر عن فكرة الرحلة متجاوزاً المعنى الحرفي للكلمة، فهل كسر التابوهات هو رحلتك الجديدة في هذا الفيلم؟

- ليس فقط، وإنما هو رحلة هذا الجنايني القادم من طبقة أخرى، هو يعبر المكان بينما يستمر ناسه، يتأمّل ويراقب هذا العالم الغريب بالنسبة له ويكتشف أن لا أحد بمعزل عن المراقبة، كما أنني حاولت أن أمرّ على بعض القضايا الآنية، فمثلاً قد تأثرت بوفاة الصديقة الكاتبة نادين شمس بسبب الإهمال في مستشفى خاص وشهير، فأقدّم هنا شخصية طبيب لديه مستشفى وبعض الفساد، هي إضافات تجعل الفيلم يتماس مع الواقع.

إذن. أنت تقدّم هنا مزجاً بين العام والخاص؟ وربما تحاول عبر شخوصك رسم خارطة للمجتمع الجديد؟

- ليس بهذا العمق أو هذه المباشرة، هم مجرد نماذج للطبقة فوق المتوسطة وليست شديدة الثراء، وتفاصيلهم تعكس حال طبقتهم، وهو مجرد رصد شخصي وعفوي.

وكيف كان اختيار الممثلين؟

- انتبهت إلى هنا شيحا في مسلسل «موجة حارة» ووجدت فيها خليطاً بين الجمال والجرأة، لديها طاقة فَنّيّة واستعداد لتقديم الشخصية كما أردتها على العكس من ممثلات أخريات، ورأيت في ماجد الكدواني ممثلاً جيداً يناسبه دور الطبيب، وكذلك لفت انتباهي أحمد داوود في مسلسل «سجن النساء» ووجدته الأنسب لدور الجنايني، وهاني المتناوي في فيلم ابنتي نادين «هرج ومرج»، ومع بعض التركيز تكتشفون أن اختياري (Anti Cast)، بمعنى أن الممثل يحصل على الدور غير المتوقّع للشخصية.

لو عدت بنا بالذاكرة في هذا السياق.. كيف بدأ مشوار مغامراتك السينمائية؟

- دائماً كنت شخصية مغامرة وحياتي مليئة بالتجارب، المغامرة صارت أقلّ الآن بسبب العُمر، وعدم خوفي من المغامرة اقترن بكراهيتي لفكرة أن أكون موظفاً وهذا ما حدث في الستينيات؛ حين أرسل لي صديقي المصوّر السينمائي خطاباً، وأنا في لندن، يقول فيه بأن الشركة العامة للإنتاج السينمائي التي يرأسها صلاح أبوسيف تحتاج دماً جديداً. فكتبت رسالة لأبو سيف ورد علي بضرورة حضوري، وبالفعل عدت للقاهرة وقابلت أبوسيف وسألني: (عايز تعمل إيه؟). خجلت من القول: أريد أن أعمل بالإخراج، فقلت: أن أكتب سيناريو، فوافق ورحت أكتب في ثلاثة أشهر سيناريو فيلم قصير اسمه «فراغ»، وكانت لجنة القراءة مكوّنة من رأفت الميهي ومصطفى محرم وأحمد عبدالوهاب وسناء الغزالي، وقد كتبوا تقريراً رائعاً عن السيناريو واشترته الشركة، لكنه لم يُنفّذ. ثم انضممت إلى قسم قراءة وسيناريو لمدة عام كامل بـ 20 جنيهاً في الشهر، أدخل المكتب عند 9 صباحاً، أستمع يومياً لحكايات المخرج أحمد ضياء الدين عن السينما ثم أمشي. ثم نزلنا أنا وسعيد شيمي نجرّب تصوير أفلام (8 مللي)، لكني لم أتحمّل الملل فقدّمت استقالتي وسافرت بيروت لمدة سنتين اشتغلت خلالهما مساعد مخرج في أفلام (تافهة)، تركت بيروت وسافرت إلى لندن، ولما وقعت نكسة 67 نزلت القاهرة في إجازة لأصوّر فيلم «البطيخة»، واستمر الحال حتى قرّرت بتشجيع من المونتيرة نادية شكري أن أدخل الإنتاج السينمائي بفيلم «ضربة شمس» الذي راح لنور الشريف بطلاً ومنتجاً، ومن لحظتها قرّرت مواصلة مشوار مغامراتي. لا أنظر أبداً ورائي، مع أني لا أعتبر «ضربة شمس» بدايتي الحقيقية، وإنما بدايتي كانت مع فيلمي الرابع «طائر على الطريق».

قلت عن شخصياتك في تصريح صحافي بأنها يجب أن تتحرّر من ألمها داخل الفيلم.. كيف يتم ذلك؟

- أستعيد هذه الكلمة وأجدها عميقة جداً، ولاسيما أنني حين أشاهد التجارب الجديدة في السينما المستقلة فأجدها سوداء، وهذا أمر لا أحتمله، لأنه لابدّ أن يكون الأمل موجوداً، فمثلاً في فيلمي «عودة مواطن» أراد السيناريست عاصم توفيق أن يركَب البطل الطائرة ويغادر البلد، لكني تركته واقفاً في المطار حتى يظلّ باب الأمل مفتوحاً، وفي «أحلام هند وكاميليا» لو لم تجد البطلتان الفتاة الصغيرة لكانت نهاية سوداء، صحيح أنهما خسرتا مالهما لكن على الأقلّ حلمهما موجود، وكذلك نهاية «فتاة المصنع» هي نهاية فيها بهجة، وهي ما نحتاجه.

وكذلك تحتاج إلى إنتاج فيلميك «ستانلي» و«بنات روزا»؟

- (يضحك): ربنا يفتح علينا.

العدد 102 إبريل 2016

خالدة سعيد:
كتاباتي تحليليّة، وأنا لا أعلِّم أحداً

تُعرِّف الناقدة والكاتبة خالدة سعيد بنفسها لبنانية من أصلٍ سوري. وصلت إلى بيروت أواخر عام ١٩٥٦، جاهزةً لبدء سيرتها النقديّة في الشعر، على صفحات مجلّة «شعر»، إذ كانت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام ١٩٥٧، وكانت توقّع مقالاتها باسم خزامى صبري. بدءاً من عام ١٩٦٣ دخلت فضاء الدراسات الأكاديمية، لكن هذا الفضاء الذي خبرت فيه المعايير، لم يجعل نقدها، فيما بعد، تنظيرياً محضاً، كما هو السائد، وإنما اتَّصف أسلوبها بالتطبيق وفحص النصوص من الداخل؛ وهذا مَكّنها من الكتابة عن تجارب مختلفة، في الآن نفسه، فقد كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر»: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. وعلى الرغم من أنها كانت في معمعة معركة القصيدة الحديثة إلّا أنها رفضت إثارة الغبار بين المتخاصمين المختلفين حول كتابة الشعر: عموداً أو تفعيلة أو نثراً، كما لم تُدخِل نفسها في خانة النقد النسوي أو الـ «feminism»، على خِلاف ناقدات كثيرات.

واليوم ترى صاحبة: «فيض المعنى، في البدء كان المثنى، حركيّة الإبداع، البحث عن الجذور...» أن سؤال الحداثة وقصيدة النثر قد انتهى عهده. وهي، الآن، بصدد اللمسات الأخيرة على الجزء الثاني من كتابها «يوتوبيا المدينة المثقَّفة». وفي هذا الحوار الشامل والمثير تقول خالدة سعيد إنها –إذا سمح العمر– ستضع جزءاً ثالثاً، كما ستكتب سيرتها الذاتية.



خالدة سعيد

حوار: رنا نجار

كنت الناقدة الوحيدة التي رافقت صدور مجلّة «شعر» منذ العام 1957، وكتبتِ عن شعرائها، وشاركتِ في ثورتها، وعشتِ في صميم حركتها، وكنتِ توقّعين دراساتك باسم خزامى صبري، وكأنك كنت تخشين إعلان هويّتك واسمك. كيف تستعيدين الناقدة التي كنتها، في تلك الفترة الذهبية؟ ماذا عن خزامى صبري المتحمّسة لثورة الحداثة وقصيدة النثر؟

- كنتُ الناقدة الوحيدة، لكنني لم أكن الناقد الوحيد. كان هناك نقّاد محترَمون وبعضهم اشتُهِر من خلال مقالاته النقدية في مجلّة «شعر»، أقدر أن أذكر لك ناقداً كبيراً هو - في الوقت نفسه- شاعر كبير. وقد عرّفنا نحن- المشرقيين- بشعراء عرب أفارقة كبار، وكان بالغ الكرم، لا يغفِل اسماً محترَماً، ويمكنك أن تراجعي أعداد مجلّة «شعر». إنه الشاعر أنسي الحاج. وبالطبع، لن أنسى الناقد الكبير والروائي والمترجم والشاعر جبرا إبراهيم جبرا، الذي أفدتُ منه كثيراً. كما أقدر أن أذكر لك الدكتور أسعد رزوق، في دراسته الشهيرة حول الشعراء التمّوزيّين، وأذكر- بكثير من الاعتزاز- الدكتور عادل ضاهر في دراسة شهيرة عن أدونيس، تتجاوز ما كتبتُه عنه. ولا يمكن أن أستقصي الآن جميع الأسماء. ربما يُنكَر اسمي، في بعض الأحيان، لأنني امرأة، وهو ما كان قليلاً أو نادراً، كما أنّ حكايتي وتغيير اسمي إلى خزامى صبري أحدث بعض الغموض.

صحيح أنني كنت حاضرة ومتابعة، وكانت مقالاتي جديدة في مقارباتها، مقروءة وذات تأثير، إذ ينبغي ألاّ تنسي أننا كنّا في معركة القصيدة الحديثة، وكنت أعتزّ عندما يقول قارىء مثقّف إنه اقتنع، تماماً، برؤيتي لقصيدة النثر، ولم يعُد معادياً لها. أريد أن أقول إنّ لي تاريخاً خاصّاً مع القراءة، بمعنى التأمُّل في النصّ وإعادة قراءته مرّات، ومساءلته، وهذا جزء من مسيرة حياتي الخاصّة.

لكنني لم أكن- رسميّاً- من جماعة «شعر». كانوا خمسة، ولم يكن مناسباً أن يكون بين هذا العدد القليل زوجان، علاوة على أن اسمي لم يكن يعني شيئاً قبل أن أكتب في المجلّة، وتُحدِث



إلى اليسار، مع الشاعرتين: سلمى الخضراء الجيّوسي، ونازك الملائكة



كنت أقرأ للشيخ عبدالله العلايلي، وهو أكبر محلّل للنصّ الأدبي والنصّ اللّغوي، وأعدّه أستاذي الأوّل، قبل رولان بارت وقبل دريدا وغيرهما

مقالاتي تأثيرها. وفي الحقيقة، لم تكن لي يومها أيّة ألقاب علمية أو أدبية. كنت قد حصلت على البكالوريا منذ وقت قصير، وأنهيت السنة الجامعية الأولى في دمشق، ثم تزوّجت وجئت إلى بيروت. اسم خزامى صبري ساعدني على التنكّر في البداية، ثمّ جاءت قراءة القارىء وحكمه لدعمي.

في سؤالك الأوّل هنا مجموعة أسئلة. بدأت كتابة النقد مباشرة وبلا سابق تجربة. سمعني يوسف الخال في مناقشات مجلّة «شعر»، واقترح عليّ الكتابة.

أريد القول، هنا، إنني في تلك المرحلة كنت أقرأ للشيخ عبدالله العلايلي، وهو - بالمناسبة - أكبر محلّل للنصّ الأدبي والنصّ اللّغوي، وأعدّه أستاذي الأوّل، قبل رولان بارت وقبل دريدا وغيرهما. إذا قرأ أو شرح نصّاً أضاءه من جهات لا تُحصَر، واكتشف فيه أبعاداً وأعماقاً، بل أقول إنه حين يكتب عن شاعر، يعيد اكتشافه؛ وهذا ما حصل في قراءته للمعرّي، مثلاً. ويصحّ هذا على ما يُعَدّ معجمه، وهو ليس بمعجم، بل موسوعة دلالية أنثروبولوجية، تعود بالمفردة إلى جنورها القديمة، من سريانية أو غيرها، وتتقصّى ما تلقّته من مؤثّرات وما ترسّب فيها من دلالات التعبير. ولهذا سمّى المعجم «موسوعة لغوية علمية فنّية». وقد أعادت نشره - مشكورةً - «منشورات دار الجديد». كلّ ما قرأته في النقد الفرنسي، خاصّة، وفي النقد الأميركي وفي النقد الإنجليزي، جاء بعد ذلك.

أمّا سؤالك عن حماستي لثورة الحداثة وقصيدة النثر، فهو سؤال ذهب عهده. اليوم، يعرف الجميع أن الشعريّة لا تقوم في الوزن أو أيّ شكل محدّد آخر؛ إنها تقوم في سحرية حركة اللّغة والمجاز، دون انفصال عمّا يُسمّى المضمون أو المعنى، بل لا وجود للمضمون قبل التعبير أو بدون التعبير؛ المضمون هو التعبير، والتعبير هو المضمون.

مروحتك النقدية كانت واسعة حقّاً، فأنت كتبت عن معظم شعراء مجلّة «شعر» الذين بدوا مختلفين، بعضهم عن بعض: أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وسواهم. ما سرّ هذه الرؤية النقدية المنفتحة والمتعدّدة المقاربات؟ كيف يمكن - مثلاً - الكتابة، بحماسة ووعي، عن شاعرين يختلفان كل الاختلاف: أدونيس، وأنسي الحاج، لا سيّما في ديوان الأخير «لن»، حتى لتبدو دراستك عنه بين أهمّ ما كُتِب حتى الآن؟

- الآن، إذ أجيب عن أسئلتك، نتكلّم عن زمن مجلّة «شعر» وبدايات كتابتي للنقد. لم أكتب عمّا لا يعجبني أو يؤثّر فيّ. وما كان يؤثّر فيّ أو يدهشني لم يكن ينحصر في أسلوب. لا أعرف إن كانت مقالتي، أو مقالاتي، أهمّ ما كُتِب عن أنسي الحاج. لقد كُتِبَتْ

لم أكن - رسميّاً - من جماعة «شعر». كانوا خمسة، ولم يكن مناسباً أن يكون بين هذا العدد القليل زوجان، علاوة على أن اسمي لم يكن يعني شيئاً قبل أن أكتب في المجلّة



ندوة في الجامعة اللبنانية

حوله أطروحات لمثقَّفين، لهم قيمة أدبية كبيرة.
نجاحي في النقد يعود إلى أنني كنت قارئة، أساساً، ومنذ صغري؛ ليس بمعنى أنني قرأت كتباً جميعها مهمّة أو تحليلية، فيمكنني أن أقول إنني قرأت المهمّ وغير المهمّ. عمليّة القراءة تمتلك- في حدّ ذاتها- سحراً. وأنا، بين الثامنة والحادية والعشرين، عشت، دائماً، في مدارس داخلية بعيدة عن بلدة الأسرة، فكانت القراءة نافذتي وطريقي للسفر والحياة.
في مدرسة داخلية دمشقية قديمة جدّاً (مكتب عنبر)، مثلاً، جدرانها شديدة الارتفاع؛ بحيث لم نكن نرى من السماء إلّا رقعة محدودة، عشت بين عمر الثانية عشرة والسابعة عشرة (1944 ـ 1949). لم أكن أعبر الباب الموصل إلى الشارع والمدينة إلّا مرّتين في السنة، ولم يختلف الأمر كثيراً بين 1949 و 1952، في مدرسة لاحقة.
في ذلك الإطار، وذلك العمر، وماضيّ الغريب، كانت القراءة ملاذي، كانت وسيلتي لثقب الجدران. لكنّ الكتب التي حرص أبي على تزويدي بها بقيت، على تنوّعها وكثرتها وأهمّيّة عدد كبير منها- دون الكفاية. هكذا، كنت أقرأ الكتاب قراءة أولى سريعة للتنفّس وملء الوقت، ولا ألبث أن أواجه الفراغ، فأعود إلى كتاب مقروء، المرّة بعد المرّة. مع توالي القراءات، كان يتراجع بُعْد التشويق وجانبية الموضوع، ويبدأ التأمّل واكتشاف النصّ اللّغوي وأسراره، حتى أصبحت هذه الإعادات والمساءلات نوعاً من اللعب، أو الإدمان. عام (1955 ـ 1956) جاءت مرحلة تالية صعبة، وكنت في الثالثة والعشرين. فاستعنت بذخيرتي من الكتب، واستأنفت دفاعاتي القديمة.
سحر القراءات المتكرّرة وضعني أمام نصوص تضيئني، نصوص تتوالد، وتتفتّح، وتفتتح الآفاق، وتلتقي بخفايا المنابع الشخصية والمنابع الثّقافية للكاتب والقارئة.
هكذا، وصلت إلى بيروت في أواخر ديسمبر/كانون الأول، 1956، جاهزةً لبدء مقالاتي في نقد الشعر. في محيط مجلّة «شعر» وجماعتها واجتماعاتها اكتشفت أضواء جديدة وآفاقاً للإبداع الشعريّ والتأمّل النقديّ، ثم جاءت دراساتي الجامعية بدءاً من عام 1963.

كتبت الكثير عن أدونيس، الشاعر، والزوج، والرفيق. هل تشعرين بإحراج في الكتابة عن شخص هو شديد القرب منك؟ هل يمكن التفرقة بين الشاعر والشخص الذي هو القرين، قرين الحياة والروح؟

ـ حين أكتب لا أخاطب صاحب النصّ، ولا أتوجّه إليه؛ تدور العمليّة بيني وبين النّصّ. الكتابة عن نصّ نوعٌ من التملّك والتبنّي. ولا معنى لكتابتي النقدية إذا خنتُ نصّ المبدع؛ أي خنت نصّي النقديّ الخاصّ. نصّي هو خصوصيّتي وكلمة الشرف الموجّهة لنفسي وللقارئ في وقت واحد. نصّي هو كلمة الذّات الكاتبة وكلمة الشراكة بيني وبين الكاتب والقارئ. فأنا- أيضاً- قارئة مثله، والذي يقرأ النقد لا يفعل ذلك ليتسلّى أو يطرب؛ يقرأ من منطلق المعرفة والتجاوب والمساءلة والإضاءة، وحتى الهيام.
ثم إننا (أنا وأيّ ناقد) لا نكتب لقارئ جاهل، بل لقارئ عارف، ما يحمّل الناقد المسؤولية عن المعرفة التي يقدّمها. وهذا النوع من الغشّ، (أعني المُحاباة أو التّحامُل) يخون الأطراف الثلاثة: القارئ، والكاتب، والشاعر، أو- على الأقلّ- الشعر.
ثمّ، إذا كان أدونيس سيتدخّل أو يبدي أيّ ملاحظة على نقدي لفلان أو فلان، معنى ذلك أنني أفقد صدقيّتي، بل أفقد صوتي ورؤيتي واستقلاليّتي ومبرّر كتابتي، ويكون الأفضل أن أكتب الدراسات النظرية حول الشعر، ولا محلّ، هنا، للكلام على أمر بديهيّ، هو عزّة نفس أدونيس وترفّعه. فنحن، هنا، في ميدان المعرفة والإبداع، واحترام هذا الإبداع وصاحبه، وصيانة صدقية العلاقة بين الناقد والمبدع، هما من الأولويّات.
وبالمناسبة، أدونيس كتب عن شعراء، مثل يوسف الخال وأنسي الحاج وجورج شحادة والسياب وغيرهم، ولم يسأله أحد إن كنت أتدخّل فيما يكتب. هذا السؤال الاتّهامي يتضمّن حكماً مسبقاً بخضوع المرأة (حتى على المستوى الأدبي) للزوج، كما أنه حكم مسبق على الزوج بأنه لا يحتمل حتى الحرّيّة الفكرية لزوجته. ولستِ أوّل من طرح عليّ هذا السؤال. إنه سؤال مرفوض قطعاً، ويمسّ روعة العلاقة الإبداعية وتبادل الإضاءة بين الناقد والنصّ، كما يمسّ شخصية النّاقد.

هل أخذت على شعر أدونيس الشاعر الكبير والمكرّس عالمياً بضعة مآخذ نقدية؟ هل تناقشينه في هذه المآخذ؛ هو الذي يثق بك كلّ الثقة، ويعدّك سابقة إيّاه- كما أعرف- مراراً؟

- إنه «يعدّني سابقة»؛ تهذيباً، فهو رفيع التهذيب واللباقة.
أمّا عن المآخذ النقدية، فربّما أبديت ملاحظة كما يبديها أيّ صديق مخلص. ولكنني لا أمارس دوري كناقدة إلا كتابةً، كما أمارسه مع أيّ نصّ آخر؛ فكتابتي تحليلية وليست انتقادية. أنا لا أعلّم أحداً.
عندما ألقى أدونيس محاضرته الشهيرة، بعنوان «بيروت... هل هي مدينة حقّاً، أم أنّها مجرّد اسم تاريخي؟» في ملتقى «أشكال ألوان»، وأثارت جدلاً إعلامياً وآخر ثقافياً، ما كان رأيك بذلك؟ وهل وافقتِه الرأي حينها، خصوصاً أنك تبدين مولعة ببيروت؟
ـ أدونيس- أيضاً- عاشق لبيروت، ولن أزايد عليه. وكان كلّما زار بيروت حزن للأوضاع التي ظلّت تتراجع منذ الحرب الأهلية التي لم تنته عمقيّاً. أمّا تلك العبارة فكانت سوء تعبير عن الألم الشديد، لا قلّة محبّة وتقديس، بل كانت فرط محبّة. مع ذلك، حذّرته من أنّها لن تُحمَل على المقصود منها حقّاً، ولا يمكن أن تُفهَم بحسب غايته منها. هو أرادها صدمةً؛ فصدَمَت؛ كأنّما كان يقول: ماذا فعلتم ببيروت؟ لكن، بحسب صيغتها تلك، فُهِمت هجاءً لبيروت. وكان هناك من استغلّها وزاد في التّهويل، وبدل العتاب والتصحيح أُعلِنَت الحرب. لم يكن الزمن، يومذاك، كما هو اليوم. ربّما لو كانت قيلت اليوم (لكن ليس للكتّاب، بل للسياسيّين) لَما صدَمَت.

يتميّز نقدك بخصائص عدّة: علميّته، وطابعه الأكاديمي، وخلفيّته الثّقافية، و- أيضاً- لغته التي تبدو أقرب إلى اللّغة الإبداعية؛ وهذا ممّا يضفي على نصوصك النقدية متعة القراءة، التي نادراً ما نجدها لدى النقّاد العرب الأكاديميّين. ماذا عن سرّ الوجه الإبداعي لنقدك؟ هل تعتقدين أنك تخفين في ذاتك مبدعة شاعرة أم روائية لم تخرج إلى العلن؟

- في عائلتي شعراء. في عائلتي حبّ للشعر وللشعراء: أختي سنيّة صالح كانت شاعرة مُجيدة، وتزوّجت شاعراً مجيداً،

وخالـي كان شـاعراً تقليديّـاً، وابنة خالي أمل الشريف شـاعرة كلاسـيكية. والشعراء- أيضاً- عديدون بين إخوة أدونيس وأبناء إخوتـه و- أيضـاً- والـده وأخواله. والآن، هناك شـاعرة مجيدة صاعدة هي ابنة أخيه، واسـمها فرات إسـبر، لكنني لا أرث هذه العائلة، وإن أحببتها.
حبّي للشـعر معـروف؛ قـرأت الشعر بانتظـام منـذ طفولتـي، بـل حاولت كتابة الشـعر في عمـر مبكّر جدّاً. ثم وجدت رسـائلي وموضوعاتـي فـي الإنشـاء أجمـل بكثيـر مـن تلك المحـاولات، فتوقّفت. لعلّ ذلك الشـوق أطلّ عبر النقد الذي أكتب، ثمّ إنّ حبّي للشـعر وامتداد قراءته، على مدى خمسـة وسبعين عاماً، وقراءة الدراسـات حوله، قد ترك أثره، بلا ريب. ولا تنسي أنني لا أكتب عن شعر لا أحبّه.

هـل تفكّريـن فـي كتابة سـيرتك الذاتيـة التي سـتكون- إذا ما كتبتِها- سـيرة شـاملة لمرحلة ولمكان وزمن، لشخص ولجماعة؟ لماذا لا تكتبين هذه السيرة الذاتية؟
- ربّما أكتبها، إذا سمح الزمن بذلك.

فـي كتابـك «يوتوبيـا المدينـة» بـدوتِ كأنـك تكتبين سـيرة لبيـروت، مدينة الحداثة والثّقافة، مدينة التحـرُّر والحرّيّة، مدينة التحـوّلات والانفتاح... وبدت بيروت هي مدينتك بامتياز، وكتبت عنهـا أفضل ممّا كَتب عنها لبنانيون كثر. ما سـرّ علاقتك ببيروت؟ هل يزعجك أن أقول عنك إنك لبنانية اكثر ممّا أنت سوريّة؟
- كيف يزعجني؟ بل هذا يشرّفني. أعرّف عن نفسي بأنني لبنانية مـن أصـل سـوري. ولا أنكر أصلي، بـل أعتزّ به. وفـي النهاية: مَـن وضع هـذه الحدود؟ ولأيّة اعتبارات وأهداف؟ وبمناسـبة هذا السؤال أخبرك بأنني أضع، الآن، جزءاً ثانياً من كتاب «يوتوبيا المدينة المثقّفة»، وإذا سمح العمر سأضع جزءاً ثالثاً.

حتـى كتابـك القيّم عـن المسـرح اللبناني يكاد يكـون الوحيد في تأريخ المسـرح اللبنانـي الحديث، ونقده، وتحليله، وبدوت فيه قريبة كلّ القرب من الحركة المسـرحية. لماذا اخترت المسـرح اللبنانـي؟ هـل تعتقديـن أنـه كان في طليعـة الحركة المسـرحية العربية؟
- كنـت، منذ سـتينيات القرن العشـرين، أتابـع المرحلة الحديثة فـي المسـرح اللبناني. وفي السـبعينيات بدأت أكتـب عن أقطاب فيهـا، بـل كنت أعـدّ كتابـاً حول المسـرح، عندمـا كلّفتنـي لجنة مهرجانات بعلبك الدوليّة، بشـخص السيدة الراحلة سعاد نجار، كتابـة بحث حول المسـرح الـذي رَعَتْه، وما كان يمكـن أن أقصر البحث حول مسـرح المهرجانات وحده. هكذا، شـملت الدراسة كل مـا عُرف بالمسـرح الحديث. وصدر الكتـاب الآخر، بعد ذلك، عن دار الآداب، بعنوان «الاستعارة الكبرى»، ليتناول مراحل سابقة.

خالـدة السـعيد من النقّـاد القلائل الذيـن رافقوا أجيال الشـعر العربي الجديد والراهن، وكتبت عن شـعراء شباب، غالباً ما يقصّر النقد الشـعري عـن مرافقتهم. كيف ترين، الآن، المشـهد الشـعري العربـي الراهن في ابتعاده عن منابر الشـعر الريـادي وبنائه أفقاً متفرّداً بلغته وأدواته الشعرية؟
- لا أحـبّ أن أتكلّم حول موضـوع بالغ الأهمّيّة، بينما أنا عاجزة عـن متابعتـه. إنني، الآن، متفرّغة، تمامـاً، لإصدار ما تجمّع من كتاباتـي. لكـن الشـعر يبقى ما بقي الإنسـان. ولا بـدّ من أن نثق بالشـبّان، ولا تنسي أفواج الشاعرات الشـابّات اللواتي سيحملن إلى عالم الشعر أنفاساً جديدة وذروات جديدة، كما أرجو.



فـي احتفـال، بعد انتهـاء أحد خمائـس مجلّة «شـعر»: من الجهة اليسـرى: الشـاعرة فدوى طوقان، والأديبة سـلمى الخضراء الجيوسـي، الشاعرة لور غريّب، خالدة سعيد، الروائية ليلى بعلبكي، الناقد والكاتب د. جميل جبر

فضلتِ- بوصفك ناقدة- ألّا تدخلي في سـياق النقد النسوي أو الــ «feminism»، على خلاف ناقدات كثيرات. كيف تنظرين إلى المدرسة النسوية في النقد؟ ولماذا لم تكتبي في هذا الميدان؟
- اعذرينـي لأنني لا أعرف شـيئاً اسـمه (المدرسـة النّسـوية في النقـد)، ولا أعـرف كيـف يكون النقد نسـويّاً أو ذكوريّـاً. كبيرات النّاقـدات العربيات، و- الأحرى- كبيرات النقد العربي عالمات في النقـد وقراءة النصّ، وهنّ حاضرات: من لبنان وسـورية ومصر والعراق وفلسطين والأردن وبلدان المغرب العربي.

في كتابك «في البدء كان المثنّى» تقدّمين مقاربة فريدة، عمادها فكـرة «المثنّى» في الأدب والثّقافة. مـا كان الحافز الذي دفعك إلى معالجة هذه القضية؟
- «المثنّـى» ليس فكرة، بل طبيعة وواقع. وبكلمة المثنّى قصدت التوحيد بين الرجال والنسـاء. إنه الإنسان الواحد، بجنسَيْه، كما خلقـه الله: بلطفٍ واحد، وحكمة واحدة، في لحظة واحدة، كنوع واحـد وتكويـن متكامل، وليـس كائنـاً بمسـتويَيْن أو رتبتَيْن أو درجتَيْن أو فصيلتَيْن.

لو سألتك لأي شاعر تقرئين باستمرار؟ فهل يكون أدونيس؟
- قـرأت لكثيرين، طبعـاً: قرأت لأدونيس، وهنـاك مَن قرأت لهم ولـم يُتِـح لي الزمن أن أكتب عنهم، والبركة فـي الناقدات والنقّاد الحاليّيـن والقادمين. الآن، أتفرغ لإنهاء كتاباتي قبل أن يفاجئني الحَين.

العدد 103 مايو 2016

يمنى العيد:
مضى زمن النقد

السيرة الذاتية، عند الكاتبة والناقدة اللبنانية يمنى العيد، لا تنفصل عن سيرة لبنان وأحواله في مرحلة زمنية مليئة بالتناقضات السياسية والحروب. تروي هذه السيرةُ الذاتَ بقدر ما تروي الآخر، لكن من غير أن تتماهى معه، وتكشف عن جوانب مهمّة من الواقع الاجتماعي، والواقع الثّقافي. وهذا ما يطالعنا في كتابَيْها الأخيرَيْن: «أرق الروح»، و«زمن المتاهة» الصادِرَيْن عن دار الآداب في بيروت. وقد صدرت، مؤخَّراً، عن دار «لارماتان» الباريسية، الترجمة الفرنسية للجزء الأوَّل من هذه السيرة تحت عنوان «بعيداً عن الحجب»، وتحمل هذه الترجمة توقيع ليلى الخطيب توما.
«الدوحة» قابلت الكاتبة في باريس، فكان هذا الحوار الشامل:

حوار: أوراس زيباوي

بدايةً، ماذا يعني لك صدور «أرق الروح» باللغة الفرنسية؟

- صدور «أرق الروح» باللّغة الفرنسيّة تعبير عن رغبتي في التواصل مع الآخر، الفرنسي، بشكل خاصّ.
في قسم كبير من هذا الكتاب، تحكي السّاردة عن علاقتها بالحضور في بلدها؛ فهي ترفض هذا الحضور الذي له صفة الانتداب والذي أصابها برصاصة، وهي - أيضاً- ترغب، بل تشعر بحاجتها للتزوُّد بثقافته.
الروح المؤرَّقة هي روحٌ حريصة على استقلال وطنها، وهي، في الآن نفسه، تشعر بحاجةٍ إلى الانطلاق أبعد من حدود هذا الوطن.
أعتقد أنَّ القارئ الفرنسي معنيٌّ بقراءة هذا الكتاب.

يبدأ الكتاب بالبحث عن نفسكِ بين اسمَيْن: اسمك الأصلي حكمت، والاسم المستعار يمنى، هل يختزل التوقّف عند هذَيْن الاسمَيْن صراعاً بين الاسم الأوَّل وموروثه والتقاليد، والاسم الثاني، الذي أردته أن يكون مرادفاً لمسارٍ شخصي منفتحٍ على العصر والحداثة؟

- كنتُ أبحثُ عن ذاتي بما هي ذات مسكونة بهاجس الحياة والموت، وتعاني، في الآن نفسه، طعم الموت الذي عرفتُه باكراً.
كان طعم الموت هذا على علاقة وثيقة بوعي غيبيّ لا يحفل بالمعرفة، ويستند إلى تقاليد إيمانيّة موروثة. هكذا، كنت أرى الصغار يموتون في دارنا الكبيرة، قبل أن يروا الحياة.
حين تركتُ اسمي كنتُ أشعر بأنّي أترك موروثه وكلّ ما يرتبط به من تقاليد، ولم يكن اسم يمنى سوى حلم لصياغة ذاتٍ تتمتَّع بوعي معرفي منفتح- كما تقولين- على العصر والحداثة.

الطفولة حاضرة بقوّة في هذا الكتاب، وهي طفولة مفتونة بجمال مدينتك صيدا، وبحرها، وبساتينها، وهي، في الوقت نفسه، مطبوعة برصاص الانتداب الفرنسي الذي أصابتكِ منه رصاصة في أثناء مشاركتك في تظاهرة، هل ترك هذا الحدث أثره على توجّهاتك السياسيّة والثّقافية اللاحقة؟

- صحيح. إنّه المكان الأوَّل الذي له، في مخيّلتي، جماليّته، ولقد وددْتُ أن أكون أمينةً لذلك الزمن، لبراءته ولتلك المسرّات الغامرة؛ لهذا كتبتُ عن ذلك الزمن بلغة تعبيريّة شعريّة تقارب لغة الطفلة، وتعبِّر، في الآن نفسه، عن مشاعرها.
لكن رصاص الانتداب أصاب براءتي. كنت طفلة، ولم أشارك في مظاهرة؛ هي مجرّد صدفة جعلتني أصل متأخّرة، بعد أن أمرتْ مديرة المدرسة زميلاتي، في صفوف الحديقة، بالعودة إلى بيوتهنّ. هكذا انبسْتُ بين جمعٍ من التلميذات، أهتف بحماس مثلهن، دون أنْ أدري إلى أين كنّ سائرات.
لقد عانيْتُ من هذه الإصابة، غير أنَّ توجُّهاتي: السياسيّة، والثّقافية كانت بأثرٍ من أجواء التعصّب التي عاينتُها في محيطي، كما كانت بأثرٍ من رغبتي في التحرُّر والسعي لسيادة الوعي المعرفي. أجواء زملائي في الجامعة، اللّقاءات مع بعض المثقّفين اليساريّين، حضور الندوات، قراءاتي... كلّ ذلك كان سبيلي لتحقيق حلم التغيير الاجتماعي.

خصّصت حيّزاً مهمّاً، في الكتاب، عن تجربتك في ثانويّة صيدا الرسميّة للبنات، حيث كنت مديرة لها، وبدا كيف أنّ التوجُّه الذي قمت به كان يرتكز على هاجس الخروج من الانتماء الطائفي والعصبيات المرضيّة. في رأيك، ما الذي



يمنى العيد

حال دون خروج لبنان من نظامه الطائفي، على الرغم من حرب أهليّة دامت خمس عشرة سنة؟

- كان ذلك زمن البناء الوطني للبنان، واهتمام الدولة بفتح المدارس الثانويّة، وتعليم الفتيات. ولم يكن يومها قد مضى على تخرّجي في الجامعة أكثر في ثلاث سنوات. هكذا، وجدت نفسي أنخرط في هذا المشروع الوطني التعليمي، رغم أنّي لم أكن أحبُّ العمل الإداري، فخلال ما يقارب الخمس عشرة سنة (1963 - 1977)، تحوّلت الثانويّة من مدرسة تضمُّ صفَّيْن ثانويَّيْن إلى صرح يضمُّ ألفاً وأربعمائة فتاة. كانت الثانويّة أنموذجاً لوطن صغير؛ قوامُه تحصيل المعرفة، والعمل المشترك، وتربية الذات على أسس العدالة في التحصيل، والاحترام المتبادل بين مختلف مكوّنات هذا الصرح.

مثل زهرة، كان لبنان يتفتّح على مزيد من الرغبة في النموّ والتقدُّم. الحربُ الأهليّة، التي أشعِل فتيلها باغتيال معروف سعد (1973)، ثم بحادثة بوسطة عين الرمانة (1975)، كانت ضدّ خروج لبنان من نظامه الطائفي؛ كانت لتدمير ما انبنى تعليميّاً، وثقافيّاً، واجتماعيّاً، من أجل إقامة نظام وطني بديل للنظام الطائفي.

كان ممنوعاً على لبنان، إقليميّاً ودوليّاً، أنْ يشكِّل مثالاً للتغيير في العالم العربي. لقد بدا التحرُّر الذي هدف إليه لبنان مرضاً معدياً، جرى السعي (إقليميّاً ودوليّاً) للقضاء عليه. هكذا، اغتيل كمال جنبلاط زعيم الحركة الوطنيّة، ثم جرى تصفية مفكّري اليسار، وعدد من المثقّفين المناهضين للنظام الطائفي.

تابعت، في أعمالك النقديّة، (وماتزالين) رصد المشهد الروائي العربي، كيف تنظرين إلى واقع الرواية العربيّة، الآن؟

- متابعتي للرواية العربيّة كانت بهدف البحث في العلاقة بين المتخيَّل وبنيته الفَنّيّة. أو - بكلام أوضح - البحث في العلاقة بين ما ترويه الرواية (أي الحكاية، التي غالباً ما تحيل على المعيش، أي على مرجع حيّ) وبين كيفيّة ما ترويه الرواية (أي عمليّة البناء الفَنّي). وباعتبار هذه العلاقة، يمكنني القول إن الرواية العربيّة هي، اليوم، أكثر أنواع الأدب اهتماماً وشغفاً بالتعبير عن الذات، وعمّا نعيشه ونعانيه من ويلات الاقتتال والدّمار. هي ظاهرة، فقد عمَّ الإقبالُ على كتابة الرواية البلدانَ العربيّة، بل هي



طفرة، لم يعد معها السرد الروائي يلتزم بما كان يلتزم به، قبل، من قواعد فنّيّة، أو يحاول التجريب لاستحداث قواعد بنائيّة أخرى، شأنه في الثلث الأخير من القرن الماضي. كأنّ ثقل الأحداث وكثافتها، من جهة، وتعقُّدات الوضع المعيش وفداحته، من جهة ثانية، دفعاً إلى سردٍ مفتوح، يتجاوز قيود الشكل.

تميل الرواية العربية، اليوم، إلى تجاوز السرد المعهود. يسعى بعض هذا السرد إلى أنْ يرتقي، فَنّيّاً، ببناء عالم روايته، إلى مستوى إنساني عامّ، بينما لا يكترث بعضه الآخر- وهو الغالب- بعمليّة البناء الفَنّي، و- بشكل خاصّ- بمقتضيات السّياق السردي من حيث علاقته بالزمان والمكان. ويمكن القول إنَّ الرواية العربيّة، اليوم، بحاجة إلى التعبير عن الذات، وإلى ابتداع متخيّلٍ، هو بمثابة حياة أخرى بديلة، تتغلّب بها هذه الذات على زمنها. ولئن كان للسرد الروائي العربي، اليوم، طابع الطفرة، فإنَّ الزمن سوف يغربل هذا النتاج الفنّي، شأنه مع بقيّة الفنون.

إلى أيّ مدى تواكب الحركة النقديّة في العالم العربي، اليوم، الأعمال الأدبيّة، شعراً ونثراً؟

- لقد مضى زمن طه حسين وعبّاس محمود العقاد، كذلك محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ورئيف خوري... يوم كان النقد يتّخذ طابعاً فكريّاً، ويربط بين الأدب والثقافة ونهوض المجتمع. ولعلّه مضى- أيضاً- زمن النقاش النقدي الحادّ حول الحداثة وقصيدة النثر والبنيويّة ومناهج النقد الحديث التي أَوْلَتْ أدبيّة الأدب أهميّةً أولى، وعزلت النصوصَ عن مرجعيّاتها الاجتماعيّة، وقالت بموت المؤلّف... لم يعد النقد يحفل بالتنظير وبدراسة النصوص الأدبيّة من منطلقات فكريّة ثقافيّة. ويمكن القول- إذا ما استثنينا الدراسات الأكاديميّة- إن ما يغلب على النقد، اليوم، هو قراءة النصوص قراءةً تقييميّة هي، أحياناً، بمثابة آراء وأحكام تجعل منَ النصّ رهينةً لها.

أعتقد أنّ أهمّ الأسباب التي تفسّر حال النقد هذه، هو انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، والنشرالإلكتروني، ووفرة النتاج الأدبي، ليس، فقط، بدافع الرغبة أو الحاجة للتعبير، بل- أيضاً- بسبب النشر المدفوعة تكاليفه، والذي تروّج له بعض دور النشر. ولعلّ هناك سبباً آخر، هو انتشار ظاهرة الجوائز، فهي بمثابة تقييم نقدي من الدرجة الأولى، قد يُغني عن رأي النقد والناقد.

نحن نعيش، اليوم، فترة تحوُّل تاريخي ثوري، لها طابع الفوضى... لا الفوضى الخلّاقة كما يقال، بل التي تتراجع، بسببها، أهمّيّة بعض النتاجات: الأدبيّة، والفَنّيّة، أو تتغيّر وظائفها وأهدافها لحساب نتاجاتٍ أخرى، وقد يكون ذلك مدعاة للنقد كي يبحث عن سبلٍ جديدة لممارسته!! لا أدري، وإن كنتُ واثقة بأنّه يبقى للنقد أهمّيّته، وأنَّ عليه أن يسعى ليتمنهج، معرفيّاً وثقافيّاً، كي تكون له فاعليّتُه التثويريّة، في عمليّة التحوّل التاريخي التي نعيشها إلى اليوم.

العدد 108 أكتوبر 2016



إيزابيلا كاميرا

حرّيّة التنقُّل، أم الجميع في القفص؟

القرار الأخير في فيينا ببناء جدار لإغلاق الحدود التاريخية بين إيطاليا والنمسا ترك الكثير منا في حيرة وقلق. ولكن كيف، هل تغلق الحدود الآن في الوقت الذي يعبر الكثير من الناس إيطاليا للوصول إلى بوابات أوروبا الغنيّة؟ كم من البلدان الأوروبية الأخرى تزمع إغلاق حدودها في هذه اللحظة التاريخية؟ إنه مشهد مريع، كنا لا نتمنى أن نراه أبداً، يتحقّق اليوم تحت سمع وبصر الجميع.

لقد ولدت في وقت لم تكن فيه أوروبا الموحّدة قد وُجِدَتْ بعد، وكان الانتقال من بلد إلى آخر يحتاج جواز سفر. أما أولادي فهم على العكس ولدوا في بلد كبير يُدعى أوروبا، حيث الانتقال من جانب إلى آخر منه لم يكن يحتاج حتى لإظهار جواز السفر، وكانت تكفي بطاقة الهوية فقط. في المرّة الأولى التي ذهبت فيها للخارج كانت تحديداً للنمسا من خلال حدود البرينس، التي أصبحت الآن في بؤرة الأخبار بسبب هذا الحاجز القديم/الجديد الذي قرّرت حكومة فيينا بناءه من جانب واحد، دون التشاور مع إيطاليا. منذ وقت طويل استسلم والدي لإصراري، إصرار الفتاة الصغيرة، على عبور «تربة الوطن المقدسة»، والذهاب إلى الخارج، لأنني لم أترك إيطاليا قبلها، ولأننا كنا في ذلك الوقت في بلد على الحدود بين إيطاليا والنمسا. وهكذا أخذنا حافلة ذات يوم جميل، من بلدة جبلية، وبدأنا معها ما اعتبرته مغامرة كبرى.

طوال الرحلة، كان والدي لا يكفّ عن أن يقول لي إنني ينبغي أن أظلّ منتبهة جيداً لأننا على وشك أن نترك «تراب الوطن الحبيب» لكي نذهب إلى الخارج، وأنه ينبغي علينا لكي نعبر الحدود أن يفحص حرس الحدود وثائقنا، بل سوف يضع تأشيرة دخول على جوازات سفرنا، شاهدة على الذكرى الأبدية لهذه «الرحلة». بعدها كان عليّ أن أظهر بمنتهى الفخر جواز سفري لمن يجلس إلى جواري. أتذكر ما عشته من انفعال كبير وأنا أرى نقطة عبور الحدود والعلمان يرفرفان، الإيطالي من جانبنا والنمساوي على الجانب الآخر، بضعة أمتار ويصبح العالم عالمين، واللغة لغتين، والدولة دولتين.

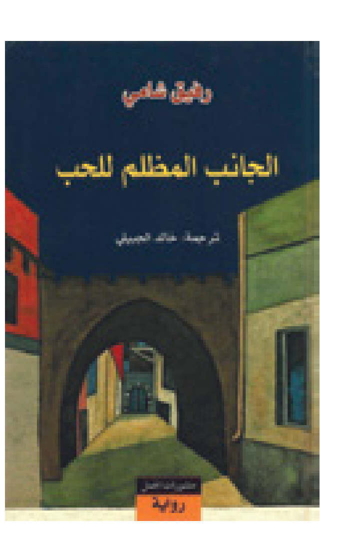
في الحقيقة لم يكن الأمر كما كنت أتخيّله، لأن العديد من السكان في هذا الجزء من إيطاليا كانوا قد أصبحوا بالفعل «نصف نمساويين» وكانوا يتحدّثون باللغة الألمانية. وكانت اللافتات لعِدّة كيلومترات مكتوبة باللغتين، الإيطالية والنمساوية، في ثنائية لغوية حقيقية. تجاوزنا الحدود وتبدّلت الكتابة بلغتين إلى كتابة بلغة واحدة، هي الألمانية فقط. لماذا؟ في ذلك الوقت كنت أصغر من أن أفهم الأسباب السياسية لما بدا لي ظلماً.

عندما رويت هذه الرحلة التاريخية لأبنائي لم يفهموا عن أي قرن بعيد أتحدّث. فقد ولدوا في أوروبا الموحّدة، حيث تذهب من بلد إلى آخر ببساطة شديدة، ولا توجد نقاط تفتيش، وقد ولّت الحواجز وإذا كنت غير منتبه بدقة عندما تذهب بالسيارة من بلد إلى آخر، فقد لا تلاحظ المكان الدقيق لنقطة الحدود بين دولة وأخرى. نعم، هناك بالتأكيد اللافتات والجمارك القديمة التي أصبحت من المعالم السياحية، ولكن عليك أن تكون منتبهاً جداً لتفهم أن دولة قد انتهت وبدأت دولة أخرى. هذه هي أوروبا التي اعتدنا عليها جميعاً: أوروبا المطارات التي أصبحت تشبه محطات الحافلات الكبيرة، حيث تستطيع السفر ببطاقة الهويّة البسيطة، بل وفي بعض الأحيان لا يطلبها منك أحد. وبطبيعة الحال، كان عليك أن تكون أوروبياً حتى تتمتع بهذه الامتيازات، فلم يكن الأمر كذلك بالنسبة للأشخاص القادمين من دول خارج اتفاقية شنغن، أو خارج أوروبا، ولكن بالنسبة لنا نحن الأوروبيين بدأنا حقاً نشعر أننا جزء من عالم واحد كبير. واليوم، من الذي حطّم هذا الحلم؟ يبدو أمراً غير معقول، ولكنه الخوف الغبي الأعمى من المهاجرين الذين يفرّون من مصيرهم المحزن. ونحن، بدلاً من مساعدتهم، كما ساعدنا آخرون، عندما كنا نحن المهاجرين، أغلقنا الأبواب في وجوههم، وبنينا الجدران والحواجز الفاضحة مثلما فعلت المجر وصربيا وكرواتيا وسلوفينيا، أو الجدار العازل بين مقدونيا واليونان.

ولكن هل أصبحت ذاكرة أوروبا حقاً بهذا الضعف؟ يكفي أن ترى العرقيات الكثيرة التي تتكوّن منها فسيفساء الولايات المتحدة لكي تفهم كَمّ الرخاء الذي أنتجه المهاجرون. هناك قول مأثور يقول «إذا كنت قد ولدت أكثر حظاً من غيرك فالأفضل لك أن تبني مائدة طعام أطول بدلاً من بناء سور أعلى». كان بإمكاننا أن نعيش في عالم جميل، حيث يستطيع الناس التحرُّك بحرّيّة، وبدلاً من ذلك، نحبس أنفسنا في أقفاص مريعة، مع مخاوف لا تليق بالبشر. قد يقول قائل إننا بهذا سوف نكون أكثر أمناً. والحقيقة أننا بذلك سنكون أكثر أنانية وأكثر فقراً وأكثر غباء.

العدد 104 يونيو 2016

رفيق الشامي:
ألف صفحة من «الجانب المظلم للحبّ»



الكاتب رفيق شامي، من مواليد دمشق 1946، حائز على إجازة في علوم الفيزياء والكيمياء من جامعة دمشق. غادر بلده سورية عام 1971، ليكمل دراسته في ألمانيا، حيث حاز على درجة الدكتوراه في الكيمياء.. كتب، بالألمانية، أكثر من خمسين كتاباً، في الأدب والثقافة، خلال مدّة تزيد على خمسة وأربعين عاماً، قضى جُلّها في ألمانيا، وترجمت أعماله إلى أكثر من ٢٩ لغة. ويُعَدّ الكاتب، اليوم، من الكُتّاب الأكثر شعبيّةً لدى الألمان.

عن روايته الأخيرة «الجانب المظلم للحُبّ» الحائزة على أعلى مبيعات في العام، وعن إنتاجات الكاتب واهتماماته، كان لنا الحديث الآتي:

حوار: فاطمة ياسين

ركّزت رواية «الجانب المظلم من الحُبّ»، بشكل أساسيّ، على المشاعر الإنسانية؛ الحبّ الذي حظي بسعادة لا تشوبها منغّصات، والحُبّ المستحيل، والحُبّ بعيد المنال. هل حاولت، من خلال حشد كلّ أشكال الحبّ في رواية هدفها سياسي، الإشارة إلى دور أنظمة الانقلاب والاستبداد، التي تعاقبت على سورية، في تخليق موروث شعبيّ يمنع الحُبّ المختلف، ويعاديه؟

- معالجة مسألة الحُبّ، عن طريق رواية، تكشف النقاب عن كلّ ما يخفيه المجتمع، دونما حاجة إلى وعظ. خذي مثالاً بسيطاً: تلتقين بشخص متمدّن، وقد حصل على أعلى الشهادات، ويتكلّم خمس لغات، وينقّل نظرته وأنامله، بخِفّة، في أثناء حديثه، بين هاتفَيْن جوّالَيْن، ويكاد يبهر مستمعيه بذلاقة لسانه. وفجأةً، تسألينه لماذا منع ابنته من الزواج بزميل لها من طائفتها نفسها (لم نسأل بعد- إطلاقاً- عن علاقة حبّ ممنوعة بين أتباع ديانات مختلفة، بل عمّا يسمح به كلّ شرع)، فيرغي ويزبد ويتحوّل إلى بدويّ من القرن الثامن عشر، وهو يشرح لنا عن الثأر، وخطّه الأحمر بين عشيرته وعشيرة زميل ابنته.

الديكتاتورية لم تبتكر، أو لم توجِد شيئاً؛ فهي، في كلّ التاريخ وفي كلّ أنحاء العالم، بؤرة العقم. وقد ثبّتت، في مجتمعاتنا، كلّ مظاهر انحطاط الموروث، من ثأر وجهل وخنوع للعشيرة، وكذب على النفس وعلى الآخرين، ومنعت أكثرها إضاءةً في التسامح وتحبيذ العلم، فتربية المدارس تربية ترفض التسامح، وتجبر على الحفظ صَمّاً، وعلى ملء الرأس بمرادفات سخيفة، بدل الغور في البحث والتمحيص في نقاط ضعف لغتنا، ومعالجتها. هذا ناهيك عن البحث العلمي الذي يمقته الطغاة. وقد بلغ التأخُّر درجة مخيفة، حتى إن شيوخاً لم يقرءوا رواية أو بحثاً علمياً طوال عمرهم، يمنعون كتاباً ويحرّمونه، ويتّهمون صاحبه بالإلحاد، متى تجرّأ على طرح أسئلة، كان الجواب الحرّ عليها السبب الأوّل في تقدُّم أوروبا.

ومن ثَمَّ، فإن رواية تريد فضح ذلك، دون محاضرة أخلاقية، عليها أن تكون مُغرية ومتينة، بحبكتها وتشويقها، أضعاف أضعاف الروايات الأخرى... وهكذا، عندما يتماهى القارئ مع (فريد) و(رنا) تكون الرواية قد نجحت في الوصول إلى قلوب القرّاء وعقولهم؛ لهذا عملت على هذه الرواية أكثر من 25 سنة.

رغم المساحات الإضافية من الحرّيّة، التي وفَّرتها ثورات الربيع العربي، شهدناك في الرواية، تسمّي الحكّام بأسماء رمزيّة، جميعها على وزن (فَعْلان)، وتحمل كمّاً من السخرية، ما الغرض من عدم إدراج الأسماء الحقيقيّة؟

- لهذا سببان: الرواية بدأتُ بها في أواسط السبعينيات، وخرجَتْ إلى الضوء عام 2004، وكنّا لانزال في شتاء قارس. لكن- إلى جانب الرغبة في التورية- هناك سبب أكثر جدّيّة، وهو أن أبحاثي عن شخصيّة الطاغية في كلّ التاريخ، وفي التحليل النفساني، دلّتني على أن الطاغية قد يختلف، بالتفاصيل، عن طاغية آخر، لكنه نظير ومشابه لطاغية بنسبة 95 %، في بلد عربي آخر. وبما أن الرواية لا تُعنى، كالمقال الصحافي، بشيء آنيّ، إنما هي، دوماً، مكتوبة عن بعد، يمكنها أن تروي برؤية ونقديّة عاليتين. لذلك أخذت نماذج عِدّة للطغاة العرب، و- أحياناً- كثَّفتها (وضعت صفات حاكمَيْن أو ثلاثة في جسد طاغية واحد، ليصبح ما أريد وصفه واضحاً)، وهذا من أبسط حقوق الراوي.

نهاية أسماء الطغاة بالحرفين: «ا» و«ن»، تأتي- أوّلاً- لتبيان القرابة القائمة بينهم، ومن جهة ثانية، لمعرفتي أن هذين الحرفين يعنيان، بالفرنسية، (حمار). وهكذا، سمَّيتهم: سطلان، وهبلان، ودميان، وشكلان، ومتآمران، وقبضان...

اخترتَ خلفيّة البطلَيْن الأساسيَّيْن لتكون مسيحيّة متديِّنة، واسترسلت في تعداد أساليب القمع والتربية داخل الدير، الذي من المفترض أنه خُصِّص لإرساء المحبّة. ألم يكن ذلك صعباً عليك أو محرجاً لك؟

- أنا- يا سيِّدتي- مسيحيّ كاثوليكيّ، وآراميّ، من معلولا، ودمشق معشوقتي إلى آخر يوم من عمري؛ وهذا- بالضبط- كان السبب في أني اخترت عائلتَيْن مسيحيَّتَيْن، بينهما صراع ودم وثأر... لم أودّ أن أهرب إلى علاقة الحبّ الممنوعة بين المسيحيِّين والمسلمين؛ لأن هذا سهل جدّاً، وأنا لا أحبّ المدخل السهل لمواضيع معقدَّة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أنا لا أستطيع تحريك أبطالي بتقاليد مسلمة، بمصداقيّة، لأني أعرفها معرفة سطحية، فقط، بينما أعرف معرفةً دقيقة، عبر حياتي، ومن خلال أبحاث طويلة، كلّ دقائق الخلاف بين الطوائف المسيحية (روم كاثوليك ضد روم أورثونوكس، مثلاً)... على مقولة أهل الشام: (عاجنها، وخابزها). هنا، تصبح الحبكة دقيقة جدّاً: بطلا الرواية مسيحيّان، لكن الثأر العشائري يفرّقهما. إنهما لا يستسلمان، رغم الصعوبات، ويقاومان، بشجاعة تصل إلى حدود مذهلة! مثلاً: دخول (رنا) المتعمّد إلى مصحّ الأمراض النفسية والعقلية المسمّى، في دمشق، «العصفورية». كذلك سعي (نضال) لتحرير مجتمعه من القيود التي أوصلته إلى جهنَّم المعتقلات، وإلى تعذيب، يشرف عليه صديق طفولته الساديّ.

طرقت باب أدب السجون، عند حديثك عن اعتقال بطل الرواية، بسبب انتمائه إلى أحد الأحزاب المحظورة. هل أثَّر فيك ما كتب زملاؤك السوريّون في هذا المجال، كالشاعر فرج بيرقدار، والروائي مصطفى خليفة، والقاصّ إبراهيم صموئيل، أم أنك تعمَّدت طرق أسلوب جديد، في هذا المجال؟

- لم تكن الكتب التي تسمّينها قد صدرت، آنذاك. لكن، كان هناك عدد هائل من المساجين السياسيّين، في كلّ البلدان العربية، وقد نشروا مقابلات متفرّقة، ومذكِّرات. بعضها صدر، ككتاب «الأقدام العارية» (دار ابن خلدون)، لطاهر عبد الحكيم، عن السجون المصرية، وهؤلاء الوحوش الذين عَذَّبوه هم أنفسهم من عَذَّبَ وقَتَل في سجون دمشق، إبّان الوحدة، تحت إشراف المجرم السوريّ عبد الحميد السراج، وبمعرفة المصريّ جمال عبد الناصر، ثم أجريت- بواسطة أصدقاء- مقابلات مع عدد من المساجين السياسيِّين. وقبل كتابة آخر صيغة (في عام 2003)، صدر كثير من الدراسات عن السجون في الإنترنت، بما فيها خرائط وصور عن السجون والمعتقلات، في تدمر وصيدنايا، مثلاً، وصرت أعرف دقائق كلّ زاوية في هذا الجحيم. هنا- أيضاً- غيَّرتُ بعض المباني والطرقات، كما تحتاجه الرواية، لأني لست بصدد إصدار وثيقة عن مهاجع معتقل تدمر.

لقد حاولت- بالاستناد إلى دراسات علميّة حديثة، عن نفسية المعتقل وما يفكِّر به ويحاول فعله- أن أقترب إلى الواقع في يوميّات فريد، في معتقله، لكني اختصرت، في النهاية، حوالي 200 صفحة إلى 40 صفحة، وكثَّفتها؛ لأن 200 صفحة في المعتقلات تقطع النفس، وهذا ليس في صالح الرواية.

لم تغادرك دمشق، منذ أن غادرتها. يبدو ذلك، جليّاً، من خلال الرواية. تلك التفاصيل الكثيرة التي لازالت ذاكرة الطفل واليافع تزخر بها، كيف تستعيدها؟ وكيف تترك الكاتب الألماني رفيق الشامي وراءك، وتجري خلفاً، لتلتقط ما تكتبه بهذه الدقّة، وهذه الحيويّة؟

- هذا من أهمّ الأسئلة التي طُرِحَت عليّ. سكنت في دمشق، وهي تسكنني منذ غادرتها. في السبعينيات والثمانينيات، لم نعرف الإنترنت والكمبيوتر ووسائل التواصل، كما نعرفها اليوم. لذلك، ولأنني أيقنت أن ذاكرتي- على جودتها- لا تكفي للكتابة بدقّة، وأن الحبّ أو العشق ينثر، ويضيف ألواناً زهرية على كلّ ما نحبّ، بدأت ببناء مكتبة خاصّة سمَّيتها «دمشق». كنت أطلب من كلّ صديق أو قريب أو أخ أو أخت أن يرسلوا إليّ كتباً عن أحياء دمشق، وعن عاداتها، وأسواقها، وحِرَفها، وحمّاماتها، وأدبها وأقوالها الشعبية... إلخ. ونَمَت المكتبة بسرعة، وكان لها فائدة كبرى. فيها- مثلاً- طقوس العرس المسيحي أو العرس المسلم، في الأربعينيات، أو أيّ معرض افتتح أبوابه في سنة 1956، وأيّ فيلم حاز على شعبيّة في عام 1959، مثلاً... هذا إلى جانب أرشيف ضخم للصور: صور لشوارع، ولبائعين، ولمحتفلين، ولأسواق كالحميدية، والبزورية، وللشارع المستقيم، ومنكِّرات، وكتب تاريخ..

إلخ. وقد أسعدني أصدقاء بالتقاط أصوات وغناء البائعين وشتائمهم، وغير ذلك مما يسمعه أيّ دمشقي عند تجواله، وتسجيلهم لها. ومن ثَمَّ لم ينقصني شيء للبحث وللتمحيص، ولكي يتحرّك أبطالي بدقّة. وكم يفرحني قول سُيّاح عرب وأجانب، عند عودتهم، أنهم أخذوا رواياتي كدليل لهم، ليفهموا البلد والشعب أكثر.

إن من أصغر واجبات الروائي أن يعرف، بدقّة، جراح كلّ شرايين البلد التي تدور أحداث قصّته فيها.

بعيداً عن الرواية، حدِّثْنا عن تجربة رفيق الشامي في الصحافة العربية (مجلّة «كش ملك» الساخرة، ومجلّة رابطة الكتاب «أوراق»، وغيرهما..).

- لم أجمع أيّة خبرة صحافية في صحف رسميّة، فأنا ممنوع منها. ونحن- العرب- في قضايا المنع، أكثر دقّةً من الألمان. في عام 2004، تزلّفت الجامعة العربية لي في أثناء معرض الكتب الدولي في فرانكفورت، وأرادت منحي جائزة أفضل كاتب، فرددت عليها برفضي للجائزة، لأن منع كتبي، في البلاد العربية، هو أعلى وسام حصلت عليه، وطلبت من الجامعة العربية أن تناضل لفكّ أسر الكُتّاب والصحافيّين المعتقَلين. هذا الإيميل لا أزال أحتفظ به، وفي ذاكرتي أحتفظ بعدم ردّ الجامعة على صفعتي.

كلّ ما نشرته، منذ كنت شاباً، في دمشق، كان في صحف ممنوعة. الصحافي الجريء الوحيد الذي نشر حواري الطويل معه، قبل انتفاضة الشعوب العربية، هو الشاعر والكاتب خلف علي خلف، في جريدته الإلكترونية «الجدار»، من نهاية عام 2005 حتى نهاية عام 2006. وبعدها، تلاه الشاعر حسين الشيخ، مؤسّس وناشر «صفحات سورية»، في ديسمبر/ كانون الأول، 2016، ونشرتُ الكثير لديه- أيضاً- دون تزوير أو مراقبة.

تجربتي مع المجلّة الساخرة «كش ملك» كانت جيّدة، ونشرت هناك نصوصاً ساخرة، تحت عنوان «إعراب ليس، فقط، للمبتدئين» وتوقّفت عن النشر لأسباب، لا أريد شرحها الآن، بالتفصيل.

أمّا تجربتي مع «أوراق»، مجلّة رابطة الكُتّاب السوريين، فكانت سيِّئة للغاية، وهي السبب الذي أدّى إلى انسحابي من الرابطة. لقد طُلِبَ مني- بإلحاح- أن أقدِّم مقالاً لعددهم الأخير، فعملت ما يزيد على الشهر في بحث مرهِق، وتجميع لوثائق تدين الانتهازيين، وأرسلت لهم الدراسة، وهي بعنوان «حجب الشمس بغربال: ملاحظات حول مرتزقة الكلمة»، عن بعض الانتهازيّين الذين خدموا الأنظمة، والذين يدّعون الآن، أنهم كانوا، طوال هذه السنين، معارضين. رفضت هيئة التحرير المقال لأسباب مضحكة. نعم، لقد نشرت، فيما بعد، المقال في «صفحات سوريّة». العشائرية والمحسوبية نخرت عظام المعارضة، وتزداد بتدفُّق الأموال عليها، يوماً بعد يوم، لأن كثيراً من الانتهازيّين المتمرّسين بالتأقلم والاختراق، صاروا في صلب المعارضة وأجهزتها الإعلامية، حتى تحوّلت المعارضة إلى أنموذج مستقبل سيِّئ، قبل أن تستلم الحكم. هذا هو سبب الإحباط و- إلى حَدّ ما- القرف الذي أصابني من تعفُّن مثقّفي المعارضة، واستعمالهم أساليب البعث نفسها في منع الحوار الحرّ، بل استمرارهم على سيرة من يَدَّعون مكافحته، وهذا ما يمنعني، حتى اليوم، من الكتابة في أيّة صحيفة عربية.

هل وجد رفيق الشامي فرقاً في التعامل مع المحرّرين والناشرين العرب، وأولئك الغربيين؟ حدِّثنا عن دقّة ما يقال عن تباين أسلوب تعاطي المؤسَّسات التي تعنى بالثّقافة، في كلٍّ من بلاد العرب وبلاد الغرب.

- هناك- بالطبع- فارق هائل، بين النشر بحرّيّة، والنشر تحت المراقبة، وهناك- ثانياً- مكان رفيع، في الثّقافة الأوروبية، لكرامة الإنسان وحقّه في التعبير عن رأيه، بغضّ النظر عن دينه، وإثنيّته، ورأيه. ولم يحدث، إلى الآن، أن رُفِض مقال لي دون تقديم وجهة النظر التي أدَّت إلى رفضه، وبكلّ احترام لي، مع دفع 80 % من المبلغ المتَّفق عليه، في أغلب الأحيان، فيما لو نُشِر المقال. وكلّ تغيير يقوم به المحرِّر عليه عرضه على الكاتب وأخذ موافقته... هذا ليس كرماً بل احتراماً للشخص ولجهده. عندنا، لا يجيب أحد، بل لا يرى نفسه مجبراً على ذلك.

طبعاً، هناك، في كلّ بلد أوروبيّ، مساحات محرَّمة؛ تبعاً لظروف البلد التاريخية. مثلاً: لا يجوز، في بريطانيا، إهانة الملكة، فهذا يعاقَب عليه القائل أو الكاتب، بينما لا يعاقَب أيّ أحد، حتى لو (شرشح) رئيس الوزراء. هنا، في ألمانيا، يعاقَب على كلّ تحريض ضدّ شعوب وديانات أخرى، و- بالأخصّ- معاداة الساميّة؛ لأن النازيين قتلوا 6 ملايين يهوديّ، في محرقة، لم يسبق لها مثيل.

لكنّ هناك صعوبة هائلة في الوصول إلى القرّاء؛ سببها الرخاء والحرّيّة، والكَمّ الهائل من الصحف والمجلّات والكتب. خذي الكتاب مثلاً: يصدر في ألمانيا وحدها، سنويّاً، حوالي (80) ألف كتاب جديد، ومن ثمّ يحتاج كلّ كتاب جديد لجهد كبير ليظهر بين هذا الكَمّ الهائل من الكتب الجديدة، إلى جانب ذلك يعرض حوالي 350 ألف كتاب للبيع من كافّة اللغات.

والسبب الثاني هو التقنية الحديثة التي توهم كلّ من يحمل شهادة بكالوريا، ويمتلك (لابتوب) أنه يستطيع أن يؤلّف كتاباً، ويطبعه، ويوزّعه... هذا كلّه وهم. دار النشر التي أنشر كتبي لديها أخبرتني- جواباً عن سؤالي- أنها ترفض، شهريّاً، من 150 إلى 200 عرض كتاب يُقدَّم لها جاهزاً، وهي دار نشر، من بين أكثر من 2200 دار نشر ألمانية.

هل سيكون لسورية نصيب آخر من رواياتك؟ وهل تفكِّر في الكتابة بالعربية مباشرةً، دون الاستعانة بمترجم، بما أنك تجيدها، ببراعة؟

- أشكر اهتمامك. لدمشق نصيب في كلّ رواية أكتبها. في

كتبت كلّ محبَّتي للغتي العربية، في كتابي «قرعة جرس لكائن جميـل»، بالعربية مباشرةً. فمـا النتيجة لعمل أرَّقني سـنتَيْن كاملتَيْـن؟ ذُكِـر الكتاب في صحيفتَيْـن أو ثلا ث صحف عربية، من الخليـج إلى المحيط... ويدَّعي البعض أن سـبب صمتهم، في صحفهم (منهم من كان رئيساً للقسم الثّقافي.. ما شاء الله، ويخزي العين الحسـودة!)،هو بعض الأخطاء النحوية. هؤلاء الذيـن يدوِّخـون رؤوسـنا بنَدْبهم علـى اللغـة العربية، وعلى عـدم اهتمـام الكتّاب بهـا. يتعامَوْن عن محاولـة كاتب مهجريّ أن يقدِّم باقـة ورود لهذه اللغة، في فـراش مرضها، ويحاول إيجـاد طريـق لنقاهتها، دون المـسّ بالقرآن الكريـم أو تغيير صـورة الأحـرف الرائعة الجمـال. هـؤلاء المتعامـون (قصداً) هم أنفسـهم يترجمون لأسـخف كُتّـاب أوروبـا، ويمدحونهم، ويتمسّـحون بهم. الدفاع عن جمال هـذا الكائن الحبيب، لغتنا، لـم يهمّ أحـد النقّاد بقدر انزعاجه الذي همس به في أذن صديق لي، كسـبب لعدم ذكر الكتاب في صحيفتـه، وهو أني نصبت مـا ينبغي رفعه ثلا ث مرّات، وجَرَرْتُ منصوباً عشـر مرّات في كتـاب، يزيد عدد صفحاته علـى 400 صفحة (انظري- بربِّك- إلـى هـذا التعقيد في تأنيث الأعـداد، وتنكيرها). وهـذا التعنُّت وتعقيد طلاسـم الإعراب هو أحد أسـباب تأخُّر لغتنا، وهو ما انتقدته في كتابي.

تطرَّقتَ، من موقعك، بوصفك إنسـاناً عربيـاً، حصل على الجنسـية الأوروبية، منذ عقود، إلى وصايا عشـر، نشرتها في موقعـك للّاجئين الجـدد إلى أوروبا وألمانيـا، خصوصاً. كيف تستقبل أمر اللجوء الجديد؟ وكيف ترى مستقبل اللاجئين، هناك؟

- لخَّصت كلّ خبرتي في عشـر نصائح تُرجمت إلى سـتّ لغات لتغطيـة حوالي 90 % من لغات اللاجئين. طبعاً، يمكن زيادة عددها إلى 100. وبعدها، ستكتشـفين أنها لا تزال غير كافية. عشـر نصائح دقيقـة تمكِّن اللاجئ من فهم المجتمـع الألماني ومن تجنُّب تصرُّفات لا تجلب له إلّا المشاكل. لقد قمت بذلك بعد سجال حام بيني وبين أعداء اللاجئين.والشيء المنهل أن كثيرا من هؤلاء العنصريِّين كانوا، يوماً ما، يساريِّين متطرِّفين.

اللجوء حقّ لكلّ إنسان يتعرَّض لخطر حياتيّ، سواء أكان عبر ملاحقـة سياسـية أم كان عبـر حرب، أو جـوع. ونحن، هنا، ندافـع عن هذا الحقّ، دون توقُّف؛ لأنه من أسـس النظام الحرّ الديموقراطـي. طبعاً، هناك مشـاكل واقتراحات بنّاءة يومية، قـد تنجـح أو لا تنجـح، وعلينـا ألّا نتفاجأ بأن هنـاك لاجئين أشراراً. وفي دفاعي عن اللاجئين، قلت إن 99 لاجئ، من مئة، لا يسـتحقّون الكـره، لأنّ 1 % خالـف القانون، كمـا قلت لهم: أرجـو أن تصحوا، وتفهموا أن اللاجئ إنسـان، ولو كان ملاكاً لما أتى إلى ألمانيا، بل لكان توجَّهَ فوراً إلى السماء.

كثيـر من اللاجئيـن البالغين والذين لن يحصلـوا على وظائف جيِّدة، بسبب عدم إتقانهم للغة، سيعودون فور هدوء الوضع.

العدد 109 نوفمبر 2014



رفيق الشامي

الرواية التي بدأت بكتابتها منذ نصف سنة، والتي ستصدر بعد سـنتين، ستكون سورية من عام 2010 وحتى اندلاع الثورة، في درعا، مارس/آذار، 2015، مسرحاً للحدث.

يصـرّ بعض الأصدقاء، وأوّلهم الكاتب الرائع فادي عزام، على مطالبتـي بـأن أقوم بنفسـي بترجمة أعمالي إلـى العربية، أو حتى الكتابة- مباشرةً- بالعربية . الترجمة فَنّ صعب، وولادة جديـدة للنصّ، وتسـتغرق وقتاً طويلاً، لا أملكـه، وجهداً أريد صبّه في مشاريعي الجديدة، قبل أن يأتي الأجل.

يا إخوتي، كتبي تترجَم إلى 29 لغة؛ لذلك أرجو معذرتكم. لقد

نجيب العوفي:
هناك ما يدعو إلى إعلان حالة طوارئ نقديّة على الشعر

يُعدّ نجيب العوفي (1948) أحد المؤثّرين الأساسيين في المدونة النقديّة المغربية، لما لمساره الحافل بمؤلَّفات أغنت المكتبة العربية، فصاحب (درجة الوعي في الكتابة، مساءلة الحداثة، عوالم سردية، متخيّل القصة والرواية بين المغرب والمشرق، جدل القراءة، ظواهر نصيّة...) ما فتئ، منذ أولى دراساته الأكاديمية، يوسِّع من مشروعه النقدي عن قصيدة النثر، التي كان له فيها طروحات وتنظيرات أثارت جدلاً وسجالات واسعة، في المشهد الثّقافي.
في هذا الحوار يعلن العوفي مجدَّداً مواقف تظلّ لازمة في منجز هذا الناقد، تخص النقاش حول قضايا الحركة النقديّة اليوم.

حوار: عبد الواحد مفتاح

تقول إن كثيراً من الشعر الذي يملأ مشهدنا الشعري، يخلو من اللّغة الشعرية، والإيقاع الشعري؛ إن شعراءنا الأجدة يعانون من الكسل اللّغوي.. كيف توصّلت إلى إصدار هذا الحكم؟

- يُعيدنا هذا السؤال إلى الشّجون الشعرية السابقة. وقد أثرتَ في سؤالك ولامستَ مناطق حسّاسة وساخنة بصدد راهن الكتابة الشعرية، من خلال كلمات مفاتيح من قبيل اللّغة الشعرية- الإيقاع الشعري- الكسل اللُّغوي - قصيدة النثر.. وهي الكلمات المفاتيح التي كانت محوراً ومَداراً لكثير من مُقارباتي ومُداخلاتي. من بَدَائه الأمور، أن الشعر هو صفْوة اللّغة ورحيقها. هو اللّغة الثانية، المجازية والاستعارية المقطَّرة ضمن اللّغة الأولى، المعجمية - التّداولية. وهذا يقتضي من الشاعر بالطبع، إحساساً جمالياً فائقاً باللّغة واستعمالاً مُرهفاً ومُحكماً لها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن لغة الشعر المقطَّرة هذه، تقتضي نصيباً أو حدّاً لا معدى عنه من الموسيقية والإيقاعية.. وإلّا فقد الشعر عنصراً أساساً في شعريته وخصوصيته، وتماهى مع النّثر. ولا أعني بالموسيقية والإيقاعية هنا بالضرورة، الالتزام بالعروض، الخليلي والنسج، على منوال القصيدة العمودية، مع مشروعية ذلك.. بل أعني الحفاظ على موسيقية ونغَمية الجملة الشعرية، واللّفظة الشعرية، والقصيدة الشعرية ككلّ، سواء أوافق ذلك إحدى الدوائر التفعيلية أم تجاوزها وانْزاح عنها.. والشرطان المُومَأ إليهما، شرط اللّغة وشرط الإيقاع، يكادان يغيبان ويتواريان من كثرة كاثرة من النصوص الشعرية التي نقرؤها.. وهو ما يُعزى بالفعل إلى الكسل اللّغوي المُفْضي بدوره إلى الكسل الشعري.. أو الهشاشة الشعرية. أي غياب الشعر عن الشعر.

هناك من يرى أن هذا الوضع راجع إلى بنية قصيدة النثر، وأن هذه القصيدة لم تحقِّق الوعد الذي انطلقت منه. هل تتفق مع القائلين بهذا التبرير؟

- قصيدة النثر دخلت على الخط بشكل واسع وفاقع، وكانت سلاحاً ذا حدّين، ومطيّة ذَلولاً لكثير من الشعراء المتخفّفين أو المُتأفّفين من أعباء وقيود اللّغة والإيقاع. وقصيدة النثر كما هو معلوم، ليست لها قواعد وقوانين محدَّدة وقارّة يمكن الاعتصام بها. بل هي أفق مفتوح للكتابة والقول. وقد حاولت الباحثة الفرنسية سوزان برنار في فترة مبكِّرة التنظير لقصيدة النثر وتجْلية بعض ضوابطها وقوانينها، لكن محاولتها كانت نظرية، لم تُفلح في سدّ ذرائع قصيدة النثر.

مع الإشارة إلى أن الباحثة كانت تتحرَّك في فضاء أدبي غربي في الأساس، وكان النص الفرنسي مادتها وموضوعها.. وهو ما يطرح بعض التحفُّظات بصدد تطبيق فُروضها وطُروحاتها على النص العربي، بحُمولاته وطقوسه اللّغوية والبلاغية والجمالية الخاصة. لقد كرَّست قصيدة النثر، ضرْباً من الليبيرالية - الشعرية، أشرعت الباب على مصراعيه أمام المتطفِّلين على حِياض الشعر وغير المؤهَّلين لإبداعه.. وأصبحت هذه الحِياض مُسْتباحة للجميع. وهو ما يدعو في رأيي، إلى إعلان حالة طوارئ نقديّة على الشعر.

لكن؛ أين كانت الحركة النقديّة حتى وصلنا لهذه الحالة؟!

- مرجعياً، ما يفتأ النقد العربي بعامة، يتحرَّك في كَنَف النقد الغربي بمختلف تياراته ومستجدّاته، سائراً على منواله ومُهتدياً بهدْيه وقابساً من كُشوفه.. ونادراً ما يعود إلى المرجعية العربية التراثية لاستثمارها وتوظيفها في دراساته ومُقارباته الميدانية. إن النقد الحديث يعود إلى النقد القديم، كمادة وموضوع للبحث الجامعي في الغالب، وليس كاستراتيجية نقديّة تتوخَّى ربط الحاضر بالماضي. وإن سلطة النقد الغربي على النقد العربي تبدو واضحة للعيان منذ مرحلة النهضة المُراوحة في المكان والزمان إلى الآن. ويمكن اعتبار مرحلة السبعينيات من القرن الفارط، سواء أكان ذلك على الصعيد المغربي أم كان على الصعيد العربي، محطة نقديّة حسّاسة في مسار النقد العربي الحديث، أقلع فيها صوْب آفاق الحداثة النقديّة الجديدة، بمختلف أطيافها واتجاهاتها، سواء أكان ذلك على مستوى النظريات النقديّة والأدبية، أم كان على مستوى المناهج النقديّة والمنظومات المفاهيمية والاصطلاحية؛ هي مرحلة المثاقفة النقديّة، ومن طرف واحد. ولم تخلُ هذه المثاقفة من فوائد ونتائج معرفية لا يمكن نُكرانها. لكنها في المقابل، لم تخلُ من مزالق وسلبيات لا يمكن نُكرانها أيضاً. وكنتُ قد رصدتُ وأحصيتُ في كتابي (ظواهر نصّية)، جملة من آفات وسلبيات الارْتهان اللّامشروط لمُنجز النقد الغربي، وأزعم أن كثيراً من هذه الآفات والسلبيات، لايزال مستمراً إلى الآن؛ منها على سبيل المثال: المنهاجوية، من حيث هي ارتهان غير مشروط للمنهج يؤدِّي إلى ما يشبه



نجيب العوفي

«وثَنية أو فِتيشية» المنهج!.. فيُستعاض عن المبدأ النقدي المعروف (النص ولا شيء سوى النص) بمبدأ ناسخ ومُضاد (المنهج ولا شيء سوى المنهج).

الآفة الثانية، هي الانتقال والارْتحال السريع بين المناهج والنماذج، فيما بين العشي والضحى. الآفة الثالثة، هي غياب النقد عن النقد، وهيْمنة النزعة الوصفية التحليلية على النزعة التّقييمية التأويلية، بدافع من علْمنة الخطاب النقدي وإبراء ذمّته من أيّة نوازع معيارية ونوايا أيديولوجية، هنا بالإضافة إلى آفة أو مأزق أو إشكال المصطلح النقدي الملتبس والمتطاوح بين قبائل النقد العربي الحديث...

تلك بعض آفات ومزالق الخطاب النقدي المغربي - والعربي بعامة، الناجمة عن صدمة الحداثة وما بعد الحداثة وقدر المُثاقفة اللّامتكافئة.. في انتظار ولادة نقديّة عربية تؤسِّس لوعي عربي مستنير بالنصوص العربية. ويبدو أن هذه النظرية العربية المنشودة والمفقودة، لا تزال حُلماً في الكَرى.

العدد 113 مارس 2017

الشاعر الدنماركي «نيلس هاو»:
القصيدة الجيِّدة نعمة من الربّ

في الدنمارك، ذاك البلد الإسكندنافي البارد، و- تحديداً- في العاصمة «كوبنهاغن»، يعيش الشاعر والقاصّ «نيلس هاو» مع زوجته «كريستينا بيوركي» عازفة البيانو الشهيرة، في بيته المطلّ على بحيرات كوبنهاغن، الواقع وسط منطقة «نوربرو»، ذات الاختلاط الإثني المعروف، محمَّلاً بجينات الفايكنغ البرِّيّة، والأساطير من إقليم الشمال القديم. كرَّسَ «هاو» حياته كلّها للشعر، مسافراً، بأشعاره وقصائده، إلى عدد كبير من دول العالم، عبر أوروبا وآسيا وأفريقيا والأميركتين، وترجمت أعماله، مؤخَّراً، إلى العديد من لغات العالم، كالإنجليزية والإسبانية والبرتغالية والتركية والإيطالية، إلى العربيّة، حيث صدر له خمسة دواوين شعرية، وثلاث مجموعات قصصية. فاز بالعديد من الجوائز، وقد وصفه الناقد الكندي وأستاذ الدراسات الإسكندنافية في جامعة ماساتشوستس «فرانك هوغوس»، في مجلّة «مراجعات أدبيّة»، بأنه الأكثر موهبةً بين شعراء الدنمارك الأحياء.
فيما يلي، رحلة داخل عوالم الشاعر الدانماركي «نيلس هاو»، الذي التقيناه، وكان لـ«الدوحة» هذا الحوار:

حوار وترجمة: أحمد مصطفى الغر

كتبنا مقدّمة بسيطة عنك، لكن كيف يحبّ «نيلس هاو» أن يقدّم نفسه للقارئ؟

- بدايةً..أشكرك على هذه المقدمة الجميلة، أنا حقّاً ممتنّ على إتاحة هذه الفرصة لتبادل الرؤى والأفكار والخبرات مع القرّاء العرب، فأنا أكتب باللّغة الدنماركية، والتي تعدّ لغة قليلة الانتشار، إذ يتحدَّث بها، فقط، 5 ملايين شخص، لذا فإن ترجمة الأعمال المكتوبة بها إلى اللّغات الأخرى كانت ضرورة، بهدف الوصول إلى العالم الواسع، وبالنسبة إليَّ، أفضّل، دائماً، أن تقدّمني قصائدي إلى القرّاء وإلى العالم، فالكتابة هي محاولة لاكتشاف من تكون!

قرأنا لك، بالعربيّة، ديوانك «حين أصبح أعمى»، وكذلك قصائد عدّة في الصحف العربيّة. ماذا جنيت من هذه الترجمات؟، وهل كان لنشرها بالعربيّة أثر على كتاباتك اللاحقة؟

- أنا سعيد للغاية بأن قصائدي تسافر، وتلتقي بقرّاء جدد، وسعادتي قد ازدادت عندما انتقلت قصائدي بعيداً عن اللّغات الأوربية لتصل إلى العربيّة، وامتناني يعود إلى المترجمَيْن اللذين استطاعا، بجدارة، أن ينقلا القصائد، بأمانة وحرفية، إلى اللّغة العربيّة، هما الشاعران النابغان: جمال جمعة، ونزار سرطاوي، إذ تمكّنا، بشجاعة وجرأة، من تقديم أشعاري القادمة من أقصى الشمال البارد إلى القارئ العربي. والآن، بات لدي ديوانان مختلفان تماماً، تَمَّ نشرهما بالعربيّة، هما: «حين أصير أعمى»، و«الروح ترقص في مهدها».

حقيقةً، إن ترجمة قصائدي إلى لغات أخرى لهو أمرٌ رائع، وخاصّة عندما يتمّ ترجمتها إلى اللّغة العربيّة. الأمر أشبه بالوقوع في الحبّ مجدَّداً، وأن تصبح فرداً في عائلة جديدة، بتقاليد وعادات مختلفة. والترجمة إلى العربيّة قد ساعدتني على السفر والالتقاء بأناس جدد؛ فمؤخَّراً، كنت في مصر، حيث التقيت العديد من الأصدقاء والشعراء الرائعين. إحساسي عميق بأن الشعر يحظى بوضع خاصّ في الثّقافة العربيّة. وجميعنا نعرف أنه من شبه المستحيل أن يتمّ ترجمة الشعر بأمانة ودقّة، فالتحدّي الأكبر يكمن في الصور البلاغية والاستعارات، والشعر العربي غنيٌّ جدّاً بتلك الصور والاستعارات، على عكس قصائدي التي تُعَدّ بسيطة جدّاً وقليلة التشبيهات البلاغية، فهي أقرب إلى الواقعية التي نعيش



نيلس هاو

فيها وما تحتويه من عناصر سريالية، فأنا أحاول، دائماً، أن أربط بين شِعري والعالم الواقعي، بما يحتويه من مشكلات البشر العاديين.

قلت ذات حديث :«أؤمن بأن الأدباء- مهما طال عمرهم الأدبي- لا ينجحون في كتابة أكثر (من 5 إلى 10) أعمال مهمّة»، لماذا؟

- هذا صحيح، فقد قلت، بفكاهة، ذات يوم:«إن الذي يميّز أفضل الكتّاب هي الكتب السيّئة التي لم يكتبوها أبداً»، فأحياناً، يكون الصمت أفضل، الصمت الحقيقي هو- أيضاً- رسالة، فعشرة قصائد جيّدة ليست محصّلة سيّئة، أبداً، لحياة طويلة. دعنا نكن صادقين، فالقصيدة الجيّدة هي منحة، ولا داعي، أبداً، أن يتمّ اغتصاب الأفكار وكتابة قصائد بلا أدنى إحساس، كما يفعل البعض، ففي كلّ عام يَصدُر فيضان من كتب الشعر الذي يبدو أنه قد كُتِبَ بشكل متسرِّع، و سرعان ما يختفي في دروب النسيان. أمّا القصيدة الجيّدة فهي غامضة، لها حياتها الخاصّة، المستقلّة- بالطبع- عن مؤلِّفها، بمجرَّد كتابتها فإنها تنتمي إلى كلّ شخص، وهذا هو التحدّي الأعظم لكلّ شاعر..بأن يبقى مفتحاً وجاهزاً لتلقّي تلك المنح. فنحن لا نعلم من أين ستأتي القصائد الجيّدة، لكننا نعرف، جيّداً، أن القصيدة الجيّدة هي نعمة من الربّ. أتذكّر، هنا، بعض الأبيات التي كتبتها يوماً:

قصيدة ساحرة..
يمكن أن نقضي حياة كاملة
صحبة الكلمات،
دون أن نعثر على الجيّد منها
مثل سمكة حزينة ملفوفة
في جرائد من هنغاريا
لا يكفي أنّها قضت،
ولا تعرف لغة هنغاريا!

«جان بول سارتر» أبدع كتابه الشهير «الوجود والعدم» في مقهى باريسي، أمّا «غابرييل ماركيز» فكان يكتب وهو يرتدي ملابس الميكانيكي، ماذا عن إبداع «نيلس هاو»؟ هل لديك طقوس معيَّنة عند الكتابة؟!

- «الجحيم هو الآخرون»، مقولة قالها «جان بول سارتر»، ذات يوم، ثم جلس في المقهي، وسط كلّ شيء.. ليكتب أشهر كتبه! الحياة مليئة بمثل هذه المفارقات؛ فنحن كائنات اجتماعية بطبعنا، والعديد من الكلمات والصيغ الجيّدة تأتي عندما نكون بصحبة



الآخرين. لكن أفضل ساعات اليوم للإبداع - بالنسبة إليَّ - هي ساعات الصباح المبكرة، حيث تكون زوجتي وابنتي نائمتين. قبل أن يأتي الضوء، وتشرق الشمس، يكون العقل منتعشاً ومليئاً بالأفكار، فيما تتطاير الخواطر بحُرّيّة، إلى أن تستيقظ العائلة ونتناول الإفطار، فتذهب ابنتي إلى مدرستها، وتتَّجه زوجتي إلى البيانو، بينما أنسحب أنا إلى مكتبي الخاصّ، حيث العزلة والعمل الجادّ، أمّا باقي يومي فيكون منقسماً بين الخروج كي أتمشّى وزيارة مقهى، ولقاء الأصدقاء، وغيرها من أحداث وفوضى الحياة اليومية العادية، وتلك الأمور يجب أن نتعوّد على حبّها والاستفادة منها أيضاً، فربّما يأتي الإلهام في أيّة لحظة.

كيف تنظر إلى شبكة الإنترنت؟ وهل ساعدتك في إيصال أشعارك إلى العالم؟

- بالتأكيد، يُعَدّ الإنترنت وسيلة ممتازة لجعل العديد من الأمور سهلة، وقد أصبحنا متقاربين بطرق عدّة. لا أخفيك أنني قد استفدت كثيراً من الإنترنت، سواء في نشر أشعاري أو في التواصل مع العالم. إلّا أن ثمة شيئاً يقلقني هو أن الإنترنت قد جعلنا ضعفاء بشكلٍ ما، فسياراتنا وهواتفنا ومستشفياتنا وكلّ شيء، تقريباً، أصبح مربوطاً إلى شبكة واحدة كبيرة، والتي قد تنهار ذات يوم مخلِّفةً ارتباكاً عظيماً، بكلّ ما تحتويه من معلومات وبيانات معقّدة، لا يمكن لعقولنا البسيطة استيعابها. كيف ستكون حياتنا حينها؟ لا أعرف.. وأتمنّى ألّا يحدث ذلك!

قلت يوماً: «نحن - الشعراء - نعيش في جمهورية الشعر، ويبقى الشعر وطننا، رغم أن أجسادنا توجد في كوبنهاغن أو شنغهاي أو القاهرة». لكن، على الجانب الآخر، هناك من يقول إنّنا نعيش «مرحلة موت الشّعر والقصّة، وازدهار الرّواية»، ما رأيك؟!، وهل صحيح أن الشعراء، في هذه الأيّام، هم غرباء أقوامهم؟

- صحيح أن الشعراء يعيشون في هذا العالم، وينتمي كلٌّ منهم إلى دولته، لكن كلّ أشكال القومية والشوفينية هي ضدّ الشعر، فالقومية طاعون خطير، ولعلَّك تتذكّر ما حدث في يوغوسلافيا السابقة قبل 25 عاماً، فالآن، تمثّل القومية تهديداً في العديد من الأماكن حول العالم، في حين يمثّل الشعر ملاذنا الآمن، لأنه شديد القرب من معظم حالاتنا الإنسانيّة؛ فهو جوهر إنساني أعمق من

الوجود، هذا الجوهر هو نفسه الموجود في كلّ البشر، وقد تكون الدواوين الشعرية، الآن، ليست بالظاهرة الجماهيريّة مثل ظاهرة الروايات الأكثر مبيعاً، لكن القصيدة الجيّدة تقود إلى حديث حميمي، بشكل مباشر، مع القارئ.

حصلت على العديد من الجوائز الأدبيّة، ألا ترى أن الجوائز طوق نجاة يُلقى به لغريق، بعد وصوله إلى الشاطئ؟

- الكتابة ليست رياضة أولمبية، ولا ينبغي أن نثق، أبداً، في الكتّاب الذين يزيّنون أنفسهم بالجوائز، فهذه الجوائز ليست، دائماً، دليلاً على جودة أدبهم، بالنسبة إليَّ.. بالطبع، أكون سعيداً عند تلقّي التكريمات، لكنني أتلقّاها بتواضع شديد. دعنا لا ننسى أن الكثير من الأعمال المفضّلة لدينا ظلّت في عزلة، وبعيدة عن الجوائز والتكريمات. بالرغم من ذلك، هي أعمال خالدة وعظيمة، والشيء الأساسي الذي يجب التأكيد عليه هو ضرورة أن تكون حرّاً ومستقلّاً حين تبدع، فالشعر دعوة للتفكير، ودعوة للتساؤل: لماذا نجد بعض السلطات والحكومات منزعجة من الشعر؟! هم يكرّمون الشعراء، لكنهم لا يحبّونهم، يريدون التحكُّم فيما يكتبونه، لكن لا يمكن لأحد التحكُّم في الشعر أو في الأفكار.

قلت يوماً إن ما تطمح إليه هو «العثور على قارئ جيّد، قارئ مستقلّ ومؤهَّل لتبنّي القصيدة وجعلها من ملكيّته»، ومع ترجمة أعمالك إلى الكثير من اللّغات، هل يمكننا القول بأنك وجدت هذا القارئ؟

- أنا سعيد بهذا السؤال، لأنه يعطيني اعتقاداً بأنك نفسك قد تكون هذا القارئ، فقصائدي قد وجدتك وأنت قرأتها !، وكل هذا قد حدث سرّاً، وأنا اكتشفته الآن، فالأشياء المهمّة والممتعة، في هذه الحياة، تحدث، بشكل ما، فيما يمكن تسميته بـ«المنطقة الصامتة»، هذه الأشياء مثل:الحبّ، وكفاحنا الداخلي للإجابة عن الأسئلة الكبرى حول هذه الحياة. والتحدّي الأكبر أمام الشاعر هو الدخول إلى تلك المنطقة الصامتة، والحديث عمّا لم يتمّ التحدُّث عنه مسبقاً، والنتيجة أن القصائد ستصبح مألوفة للعامّة، وستصبح مملوكة من قِبلَهم. وفي النهاية، ستصبح لغة الشعر سهلة، وعلى لسان الجميع، وهذا جزء من أسرار الشعر!

يقول المؤلّف الأيرلندي الشهير «جورج برنارد شو»: «تزداد شهرتي مع كلّ فشل»، فهل شعرت بالفشل من قبل؟

الشيء الوحيد الذي نستطيع أن نتعلم منه هو أخطاؤنا الخاصّة، وحين نفشل، يجب علينا أن نتخلّى عن الغطرسة والكبرياء. بالنسبة إليَّ، فإن أبرز لحظات الفشل تمثّلت في الكثير من القصائد والقصص القصيرة التي كانت دون المستوى.. دعنا نتركها ترقد في سلام!

ما نصائحك المختصرة للناشئة من الشعراء، من خلال تجربتك وخبرتك الطويلة؟

- إلى كلّ شاعر ناشئ، أودّ أن أقول: كي تكون شاعراً جيّداً، كن ذكياً، ضع كلّ شيء تملكه، وتعلّمته في أيّ شيء تكتبه. تعلّم لغات أخرى، وحاول أن تتقنها جيّداً. اقرأ كثيراً، وكن، دائماً، على دراية بما يحدث حولك. عندما تكتب، لا تخف، أبداً، من الأخطاء، فقط استمرّ في طريقك. دعني أخبرك بأن أعمالك الأولى- ربّما- يرفضها الناشرون، وسيتمّ انتقادها بشكل سلبي من قِبَل النقّاد، لأن هذا جزء من اللعبة، فقط كن عنيداً ومثابراً، وسيأتيك الشعر فاتحاً خزائن أسراره.

قد يكون سؤالاً مستفزّاً بعض الشيء: لماذا يكتب «نيلس هاو»، ولا يكتفي بأن يعيش حياته كما يعيش معظم الناس؟، وأيّة رسالة تريد قولها من خلال أشعارك وقصصك؟

- إن الساسة يطالعوننا، يوميّاً، بأنصاف الحقائق المعطّرة بالأكاذيب، فالروايات الرسمية عمّا يحدث، غالباً ما تفسد اللّغة. وفي النهاية، تتركنا في ارتباك لا متناه. إن المحفّز الداخلي للكتابة هو أن تشرح ما يحدث، وتوثّقه. وهنا، يمكنك القول إن مهمّة الشعر هي إعادة الاعتبار لـ«اللّغة»، ومنعنا من أن نصاب بالجنون، فالشعر يمثّل الفطرة السليمة للناس العاديّين؛ لذا فإنه من الضروري ألا نفوّت الأحاديث اليومية للناس، بل يجب الاستماع إلى هؤلاء الفلاسفة، فلاسفة الشارع (كما أحبّ تسميتهم)؛ لأن في حديثهم الكثير من الإلهام والحكمة، وكذلك الفكاهة، فأنا أكتب عن الناس وعن حياتهم، وأريد أن أنقل ذلك، شعريّاً وقصصيّاً، لهم وللأجيال القادمة.

هل لنا أن نختتم حديثنا ببعض أشعارك؟

- بكلّ تأكيد. ولكن قبل هذا الختام الشعري، أودّ أن أشكرك على إتاحة هذه الفرصة للحديث إلى القرّاء العرب. تحياتي للجميع.

هذه أبيات من قصيدة بعنوان «الشعر والمال»:

إنّه لأمرٌ محزن. ولكنْ، بَعدَ كلّ شيءٍ، لعلّ هناك
شيئاً من التوازن في الحياة.. الواقع أنني
من باب الكياسة، فقط، أتغاضى عن إعادة
السؤال، من خلال السيارات الفارهة،
للأعمام المبتهجين: هل في المال شعر؟

العدد 113 مارس 2017

عبّاس بيضون:
الروايات الإيجابية هي الأَقلّ انتشاراً

نال الشاعر والروائي والكاتب الصحافي اللبناني المعروف عبّاس بيضون (1945)، مؤخَّراً، جائزة الشيخ زايد للكتاب، فرع الأدب، عن رواية «خريف البراءة». يعرفه القرَّاء بلغته المتدفِّقة، التلقائية والمحيّرة، في الوقت نفسه. وسواء في الشعر وفي الرواية، يأخذنا بيضون إلى عوالم يختلط فيها الواقع بالخيال، والشخصي بالعامّ، والقسوة بالجمال.

في هذه المقابلة مع «الدوحة»، يتحدَّث صاحب «ألبوم الخسارة»، و«الموت يأخذ مقاساتنا»، و«ساعة التخلّي» عن تفاصيل روايته الجديدة المتوَّجة، وعن ملابسات انتقاله من القصيدة إلى السرد.

حوار: رنا نجار

جائزة الشيخ زايد، تكرّسك روائياً، علماً بأنك شاعر وصاحب تجربة شعرية، كان لها حضورها البارز.. ماذا يعني أن يُكرَّس عبّاس بيضون روائياً؟

- أنا شاعر أوّلاً، لكن انتقالي إلى الرواية ليس مستغرَباً، فلست الشاعر الأوّل الذي انتقل إلى الرواية. يمكنني أن أسمّي عدداً كبيراً من الشعراء الذين كتبوا روايات. ثم إنني كاتب قصيدة نثر؛ ما يعني أن النثر- شعراً كان أم رواية- هو فَنّي. أمّا الصلة بين شعريّة النثر ونثريّته، فهي موضوع يحتاج إلى بحث طويل. وما يهمّني في هذه الجائزة هو أنها اعتراف أدبي بروايتي.

«خريف البراءة» هي روايتك الخامسة، وهذا يعني أنك أصبحت روائياً محترفاً، هل هو خيار اتّخذته، أم أنها الصدفة جاءت بك إلى عالم الرواية؟

- عندي روايتان غير منشورتين، وروايتان على أهبة النشر، فإذا أضيف ذلك إلى رواياتي المنشورة وكتبي النثرية، بات العدد كبيراً، ويضعني إلى جانب الروائيّين المحترفين. وما حملني إلى الرواية الأولى «تحليل دم» هو رغبة في أن أسجّل جزءاً من حياتي ومن تاريخ أسرتي، وإن كتبت ذلك بقدر من المواربة. فالرواية التي كتبتها بعد «تحليل دم» لم أنشرها، لأني توغّلت فيها في حياتي الخاصّة، إلى درجة قد تمسّ آخرين، وفيها قصّة حبّ مع امرأة، وليس من حقّي أن أتسبَّب لهم بأذى. كان قصدي من الرواية، و- خصوصاً- في المرحلة الأولى، ليس روائياً. كانت الرواية، فقط، محلّ تسجيل، ليس بمعنى الأرشفة، تماماً، ولكنها أقرب إلى تسجيل حقيقة وحدث وأمور شخصية. هناك أمور عشتها، واستغرقت جانباً كبيراً من حياتي، وكانت على أهمِّيّة بالنسبة إليّ، إلى درجة جعلتني أسعى إلى تسجيلها في رواية، قبل أن تضيع.

فضّلت مصلحة الناس، وكتم أسرارهم، على نشر كتابات قد تكون مهمّة جدّاً، لكنك- في الوقت نفسه- تبدو أنانياً في هذه المحاولات من أرشفة الذات؟

- تتكلّمين على مجتمعات أخرى، يكون فيها الكاتب أنانياً، ويبوح بكلّ ما يعيشه، من دون أن تؤثر كتاباته - سلباً- في حياة أحد. ليست المسألة هكذا، عندنا؛ فغالبية الكتاب يتحرَّجون، في سيَرهم التي يكتبونها، من أن يتوغّلوا في حياتهم الخاصّة. تُراجعين السير الذاتية التي يكتبها كتّاب عرب، فلا تجدين فيها ما لا يليق بمكانتهم الاجتماعية، والخاصّة. غالبيّتهم يخفون- تماماً- كلّ ما هو شخصي، على الأقلّ. في كتاب مرتكز على شذرات من سيرة ذاتية «مرايا فرانكنشتاين»، كنتُ جريئاً على نفسي، إذ بُحتُ بمسائل ومشاكل غير مشرِّفة اجتماعياً، لأن هذه هي الكتابة، سواء في الشعر وفي الرواية؛ إذ يدخل الكاتب عميقاً في نفسه، وفي حياته، وفي مواقفه. وما يهمّ في الكتابة هو ما يتمرأى للكاتب من عمق نفسه وعمق حياته.

على ما تقول، فأنت متحرِّر من الرقابة الذاتية والرقابة الاجتماعية؟

- عندما أكتب، لا أعطي وزناً للرقابة الاجتماعية. أنا أكتب بقدر من الحرّية، الحرّية الكاملة ادّعاء. وأقول: «بقدر من الحرّية»



عبّاس بيضون

لكي لا أدّعي أنني أملك كل حرّيتي وأنا أكتب، لكن ما يهمّني هو أن تحمل الكتابة لمسة الواقع وعمقه وغياهبه. أكتب لهذا السبب. لست هنا لأزخرف أو لأدّعي، ولست أفصل الكتابة عن الحياة.

لنعد إلى «خريف البراءة» (روايتك الأخيرة التي حزت عنها جائزة الشيخ زايد) التي تجسّد الواقع، وهذه المرّة، بعيداً عن الذاتية، ومن أدب السيرة الذي عرفناك من أسياده، لكنك كتبت بلغة المتكلّم هنا، فهل هناك شيء منك، في الرواية؟

- لا أكتب ما أعرفه، بل ما ألمسه، وما أراه. الكتابة، بهذا المعنى، هي طين الحياة وترابها ومادّتها. لا يمكن للكتابة أن تكون وافية إلّا بهذا الشرط، بدونه لا تستحقّ أن نصنعها أو أن نبدّد وقتاً فيها. حتى في الشعر، وأنا أكتبه، أكتب منكّرات، لكن بوصفي شاعراً، وبأسلوب شعري، أنا وأسلوب الشعر. حتى في المجموعات الأخيرة، مثل ديوان «صلاة لبداية الصقيع»، وديوان «ميتافيزيقا الثعلب»، كنت أمزج في كتاباتي بين المذكّرات والغناء. كنت أغنّي، في أحيان كثيرة، سيرتي. وبالنسبة إلى لغة المتكلّم، فأنا أفضّلها، من دون تفكير بذلك. معظم رواياتي بلغة المتكلّم. وفي «خريف البراءة»، كان غسان جزءاً منّي أو أقرب شخص إليّ، لأنه لا يحكي.

لماذا اخترت العنف والإرهاب، تحديداً، ليكونا مدخلَيْ روايتك إلى فظاعة الواقع؟

- الكتابة ليست اختياراً إرادياً. حتى حين لا تكون شعراً، هي استغراق وتغلغل في حيّز، نجد أنفسنا غصنا فيه. العنف ليس جديداً على كتابتي، وهي قاسية وعنيفة، خصوصاً، في الشعر. القسوة والعنف هما- بالنسبة إليّ- الشكل الذي تظهر فيه واقعية الأشياء. لا تنسى العنف الذي نعيشه، والذي يملأ عالمنا منذ سنين. «خريف البراءة» مبنيّة، في جانب منها، على وثيقة فعلية، هي الأخبار التي تصلنا عن الإرهاب. والعنف واضح أنه ليس ابن يومه، وله تاريخ، بالتأكيد. لكن الرواية هي- أيضاً- بنت لحظة، ويمكن لهذه اللحظة أن تستوعب تاريخاً كاملاً، وأن تكون صورة رمزية له. الرواية، من القريب ومن البعيد، لا تلامس العنف «الإسلاموي» فحسب، بل العنف الذي سبقه، وهو يمكن أن نسمِّيه العنف الميليشْيَويّ. ليس العنف وحده، بل ما يصاحبه من السخرية والوقاحة والقرف. في «خريف البراءة»، هناك ذاك الكلب الذي تغوّط أمام الجميع في أثناء الوليمة، وهذا ليس سوى تهكُّم كامل على أعضاء الميليشيا وأصحابها الذين كانوا حاضرين.

العنف، هنا، يتّصل بالحياة اليومية، وهو عنف اجتماعي، وقد تعمّقت في تحليله، سوسيولوجياً وسيكولوجياً، في الرواية؟

- عندما نكتب، نكتب كلّ ما لدينا. ليست السوسيولوجيا أو السيكولوجيا شرطاً، لكنهما قد تتدخّلان. بالنسبة إليَّ، كتبت ما لديّ، وإذا بدا أن ثمّة ملمحاً سوسيولوجياً أو سيكولوجياً، فإن هذا يتّصل بثقافتي الخاصّة، وبمعرفتي الخاصّة، وبرؤيتي.

كنت منحازاً، في «خريف البراءة»، للمرأة، وأبديت نزعة

انتقادية للنكورية، من خلال الأحداث والشخصيات. نسجت علاقة ملتبسة بين الابن والأمّ؛ فهل ذلك مقصود أو ممنهج في خطَّتك، قبل الكتابة؟

- عادةً، أضع مخطّطاً لروايتي كبيراً، وليس تفصيلياً. وقتل المرأة هو الحدث المركزي الذي وضعته أمامي، قبل أن أبدأ في الكتابة، ثم هرب مسعود، وعلّقت عليهما التفاصيل الأخرى كافّة. أمّا الأحداث الفرعية والتفاصيل فأنتجها- عادةً- في أثناء غمار الكتابة؛ فلكل شيء كلامه: للقسوة كلامها، كما لأيّ شيء آخر كلامه. اللّغة، دائماً، أضعف من الواقع، لكنها إعادة تمثّل وتمثيل للواقع وشخصنة له. وهنا، لم أفكّر، أبداً، في رسالة أو عبرة أو عظة، ولا أملك العظة لأحد.

لكنك غبت عن الشعر منذ 2014، حين أصدرت ديوان «صلاة لبداية الصقيع»، وقبلها غبت أربع سنوات متّصلة. كما أن هناك شعراء هجروا فَنّ العرب الأوَّل إلى الرواية، تماماً، وقرّاء الشعر باتوا قلّة؛ فهل ترى أن الشعر العربي في مأزق؟

- كلمة (مأزق) ليست الكلمة المُثلى والأصحّ في توصيف حالة الشعر العربي الحديث، اليوم. أظنّ أن الكلمة الأصحّ هي الانحسار، أو الضيق، أو التراجع. فالشعر- عالمياً- هو في هذا الوضع، وأظنّ أن الشعر العربي يلحق بهذا الوضع الذي بدأ في الغرب، وهو يكمل مسيرته هكذا. بدأ الشعر يتراجع، ويفقد قرّاءه، من سبعينيات القرن العشرين، هذا بالقياس إلى الرواية التي لا تزال تجد قرّاء لها. ويجب ألّا ننسى أن التطوّرات التكنولوجية (الإنترنت، وسواه) لم تُفقد الرواية حضورها وقرّاءها، على رغم أننا لا نعرف، الآن، ماذا سيكون تأثير التكنولوجيا الحديثة في الرواية، في المدى البعيد.

أظنّ أن مشكلة الشعر ليست، فقط، مشكلة عامّة تلحق بكلّ الأنواع الأدبية. إنها مشكلة خاصّة؛ إذ إن الشعر بدأ مُغنّياً للعالم، ومادحاً للحياة، ومُحرّضاً عليها. وحين نقرأ الشعر القديم، نجد أنه- في الدرجة الأولى- محرّضاً على الحياة ومادحاً للحبّ والجمال وللحياة كلّها. أي أن الشعر بدأ إيجابياً، وهذه الإيجابية لم تتبقَ للشعر في الأزمنة الحديثة، إذ إن الأدب والفَنّ- بشكل عامّ- استحالا سلبيّين، بالتدريج. ويكفي أن ننظر إلى الرواية الحديثة، منذ بلزاك إلى كونديرا، لنجد أن الرواية فَنّ سلبيّ، إنها رواية التهافت الاجتماعي والتهافت الوجودي. لا نجد الرواية إيجابية إلّا في القليل، والروايات الإيجابية أي (الإنسانوية) هي أقلّ الروايات انتشاراً. والسلبية، هنا، نقدية، وفيها تشاؤم. الشعر- بإيجابيته وغنائه- لم يعد مناسباً لوقته. بدأ ينحدر إلى ما وصلت اليه الرواية. بدأ يصبح، هو الآخر، سلبياً وعدمياً؛ أي فقد وظيفته الأولى.

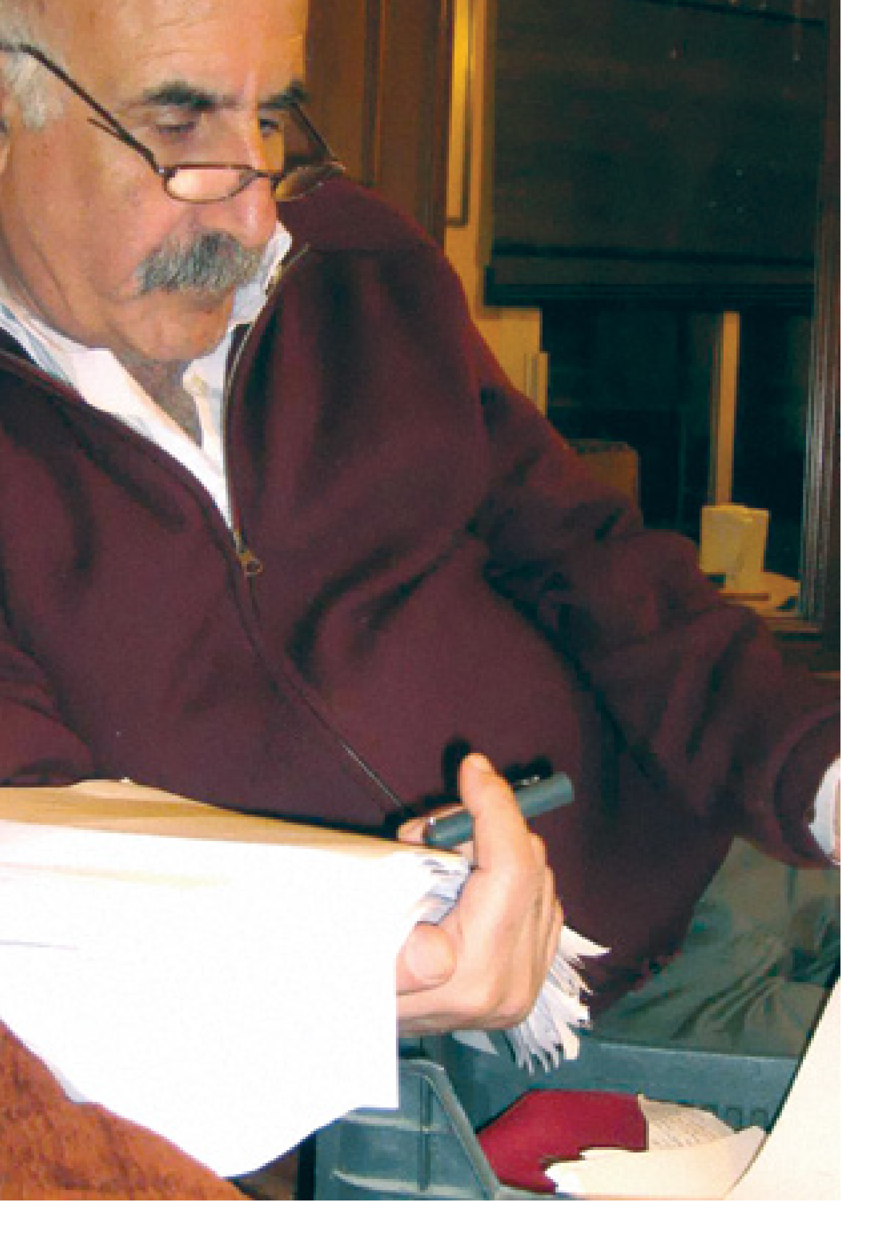


كتبتَ، ذات مرّة أنك «ربّيت جملتك». وجملتك اليوم، أو- لنقل- لغتك بليغة وحقيقية وفريدة، بل مرصوصة وبديعة ودقيقة وواقعية، هل ينمّ ذلك عن مهارة؟

- عنمدا يتحوّل المرء نفسه إلى لغة، إلى نوع من كائن لغوي، وعنمدا تكون الكلمات أقرب إليه من الأشياء، أو تكون في قرب الأشياء، عنمدا تكون الكلمات حقيقية كالحقيقة نفسها. حين تقتصر لعبة المرء على الكلمات، وحين يمكنه إعادة إنتاج حياته من الكلمات نفسها.. عندئذ، تغدو اللغة- بكلّ ما فيها- إقامةً وتاريخاً وسيرة. وهنا الكلام يتراكم في الداخل، ويبحث عن لغة، والعثور على هذه اللغة قليل جدّاً. إننا نعثر عليها وهي على وشك أن تصمت. نعثر عليها وقد تحوّلت إلى رمز. عندئذٍ، يبدو استخراجها ولفظها إلى الخارج شيئاً من مقاساة الروح، كأنك تعثر على اسمك. كأنما تجد شارتك الخاصّة. أمّا المهارة فهي تقتل الأدب، لأن الأدب الذي ينمُّ عن مهارة هو الأدب الذي أشعر- فوراً- بثقله، وأشعر- فوراً- بحنلقته. ليست الكتابة بالنسبة إليّ شطارة وبراعة. أظنّ أن الشاعر الذي أحبّه هو الذي يتخلّص أكثر ما يستطيع من شبهة المهارة هذه.

يعدّك البعض كاتب سيرة، من الدرجة الأولى، في الشعر وفي الرواية، فما ردّك؟

- أنا لست كاتب سيرة، والسيرة هي عنمدا تصبح معملنا،



كلمة (مأزق) ليست الكلمة المُثلى والأصحّ في توصيف حالة الشعر العربي الحديث، اليوم، وأظنّ أن الكلمة الأصحّ هي الانحسار، أو الضيق، أو التراجع. فالشعر- عالمياً- هو في هذا الوضع، وأظنّ أن الشعر العربي يلحق بهذا الوضع

ورشتنا، هي صورة الخارج داخلنا، هي العالم فينا. لايمكننا، في هذه الحال، أن نفصل السيرة عن حياتنا. لا يمكننا أن نفصل يوميّاتنا عن كتابتنا.

لكن الناتية تميّز كتاباتك: الروائية، والشعرية!

- ذلك يرجع إلى أن الشعر فَنّ موارب، وإلى أنه نوع من إعادة تمثُّل. والتمثُّل وإعادة التمثُّل يعنيان إيجاد حاضر آخر وثانٍ، لا نستطيع ملأه بتفاصيل خاصّة، بل إن التفاصيل الخاصّة تتحوّل إلى صور لا شخصية.

قلتَ، سالفاً: «نكتب لما بعد الموت»، هل تفكّر كثيراً بالموت الذي خصّصت له ديواناً كاملاً هو «الموت يأخذ مقاساتنا»؟ وما علاقتك به؟

- الموت بالنسبة إليّ، وإلى شخص عدمي مثلي، يُفقد الحياة أيَّ أفق، وأيّة غاية، وأيّ معنى. وأنا أكتب لأنني أعرف الكتابة، و- ربّما- لأنسى كلّ شيء. أنا مرعوب من الموت دائماً. أنا أعاني من فوبيا الموت. والآن، وقد تقدَّمت في السنّ، تزداد هيمنة هذه الفوبيا. فالموت يجعلنا عديمي الثقة بالحياة، وقد تكون الكتابة نوعاً من التحايل على الموت، وعلى الحياة التي يجعلها الموت فظيعة.

كيف هي علاقتك بالوقت والزمن، وأنت الذي كتبت، في بباياتك، «الوقت بجرعات كبيرة»؟

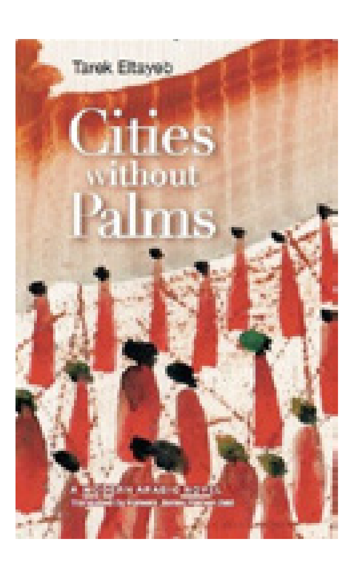
- الزمن يأكلنا. يحصل كلّ ذلك من دون أن ننتبه. كلّ يوم جديد نخسره من حياتنا، لكننا نستعجل مرور الأيام، ونعطي مواعيد لأشهر ولسنوات أخرى. عندما بلغت السبعين، كتبت يوميّات بنسق روائي، قد لا أنشرها للأسباب المعروفة؛ لأننا عندما نكتب يوميّات نرتطم بأشخاص، وربَّما لم يحن الوقت لذلك. وهنا أقول: إن اليوميات هي الوقت نفسه. اليوميات ليست شيئاً سوى اللعب بالوقت.

ولكن، لماذا تكتب كلّ هذه اليوميات والسِّيَر، بما أنك لا تريد نشرها؟

- أحياناً، نكتب بدون أن نفكّر كثيراً بالنشر، أو نكتب لما بعد الموت. هناك عدد من الكتب، لا أفكّر حالياً، بنشرها، وستُنشر ذات يوم.

العدد 115 مايو 2017

طارق الطيِّب:
ما تُرجِم يُعَدّ صورة نمطية للأدب العربي



الكاتب النمساوي، من أصول سودانية، طارق الطيِّب، أحد الكُتّاب الذين تحتلّ مؤلّفاتهم واجهات المكتبات، حيث تحظى بحفاوة كبيرة من القرَّاء، و– أيضاً– من النقَّاد؛ إذ ينبرون يكتبون المراجعات النقدية عنها. يعمل الطيِّب، حاليّاً، محاضراً في جامعة «فيينا»، وجامعة «جراتس»، له عدّة أعمال منشورة بالعربية، منها رواية «بيت النخيل»، وأعمال عديدة مترجمة إلى كلٍّ من الألمانية، والفرنسية، والإنجليزية، وغيرها. حصل عام 2008 على وسام الجمهورية النمساوية، تقديراً لأعماله في مجال الأدب والتواصل الأدبي، داخلياً وعالمياً، وقد تمَّ تعيينه، في العام نفسه، سفيراً للنمسا، لعام الحوار الثّقافي.

التقت «الدوحة» طارق الطيِّب، وكان هذا الحوار:

حوار: عواطف الشناوي

■ بدايةً. قد يكون سؤالاً مستفزّاً بعض الشيء: لماذا يكتب «طارق الطيِّب»، ولا يكتفي بأن يعيش حياته كما يعيش معظم الناس؟، وأيّة رسالة تريد أن تقولها من خلال أدبك ومؤلّفاتك؟

- أكتب لأنني أتصوَّر أنه لديَّ رؤية أخرى لأشياء، يراها الناس بصورة ما، وقد تدفع رؤيتها القارئ، من خلال قلمي، إلى تفكير جديد، أو- على الأقلّ- إلى إعادة تفكيره في بعض الأمور.

ليس هناك «رسالة» مسبقة، أرغب في أن أقولها من خلال أدبي، فليس كلّ قارئ يتأثَّر بالصورة نفسها حيال ما أكتب. التأثير الذي أراه مني هو تأثير فردي، ويختلف- بالطبع- استقبال كلّ فرد لما أكتب. وهنا جيِّد، ودافع لحوار أدبي مفيد ومثمر، لكنني لست كاتباً عدمياً، بل أكتب لأنني أرغب في تغيير يؤدّي- فعلاً- إلى تغيير. أحاول توصيل رؤيتي، للتفاصيل، إلى أفراد لا إلى جماعات، فكتابتي ليست جماهيرية، ولا تسعى لذلك.

■ بعد 33 عاماً من وجودك في النمسا، كيف تقيّم الحضور العربي في المشهد الثقافي، في أوروبا؟، وهل وصلت دواوين الشعر العربي والروايات العربية إلى الغرب، بالشكل الملائم؟

- يمكنني أن أتحدَّث، بشكل أقرب، عن الأدب العربي في المحيط الأوروبي (النمسا، ثمّ ألمانيا وسويسرا)، فأوروبا- بالنسبة إليّ- قارّة كبيرة، وآدابها أوسع كثيراً من قدرتي على استيعابها في متن إجابتي.

ليس هناك أيّ أدب مترجم من كُتّاب عرب، يمكن أن يغطّي المشهد العربي، للأدب، بالكامل. ما تُرجِم يُعَدّ مجرَّد نماذج، فيها- أيضاً- الكثير من الرغبة في ترجمة صورة نمطية للأدب العربي، أغلبها متأثّر بقشور «ألف ليلة وليلة» الإكزوتيكية، وليس متنها الفلسفي الحكائي الأعمق. صورة «الحريم» ما زالت مثيرة للأوروبي، وصورة الأجواء الجغرافية السياحية لا الفكرية، وصورة الصحراء والخيمة والجمل والسيف والخباء. هذه الصورة النوستالجية الرومانتيكية غالبة على الترجمات،

عموماً، في كلّ اللغات. ونسخة الصورة الأميركية منها تَنْزع إلى صورة العربي الشرّير الإرهابي، وترسيخها بشكل ماكر وناجح (هوليووديّاً)، لو اعتبرنا أن السيناريو نوع من الكتابة الأدبية الفنّيّة!. هناك قدر ضئيل من الترجمات الأهمّ، من وجهة نظري، وهي تلقى قبولاً لدى قدر ضئيل منتخَب، وواعٍ من القرّاء الأوربيّين.

يعتبرك البعض امتداداً للراحل الكبير الطيّب صالح؛ فهل توافق على هذا الوصف؟، وهل لك أن تحدّثنا - باختصار - عن علاقتك بالطيّب صالح ؟

- يغبطني سماع هذا، وربّما أكون واحداً ضمن جوقة كبيرة في هذه السيمفونية الأدبية. أتذكّر مقالة، كتبها أحد الزملاء الكتّاب في السودان، ثم نشرها، عنوانها (الطيبون ثلاثة: الطيّب صالح، والطيّب عبد الله، وطارق الطيّب)، وقد أسعدتني كثيراً، فقد طالتني وأطالتني، لكنها لم تجعلني أتطاول.

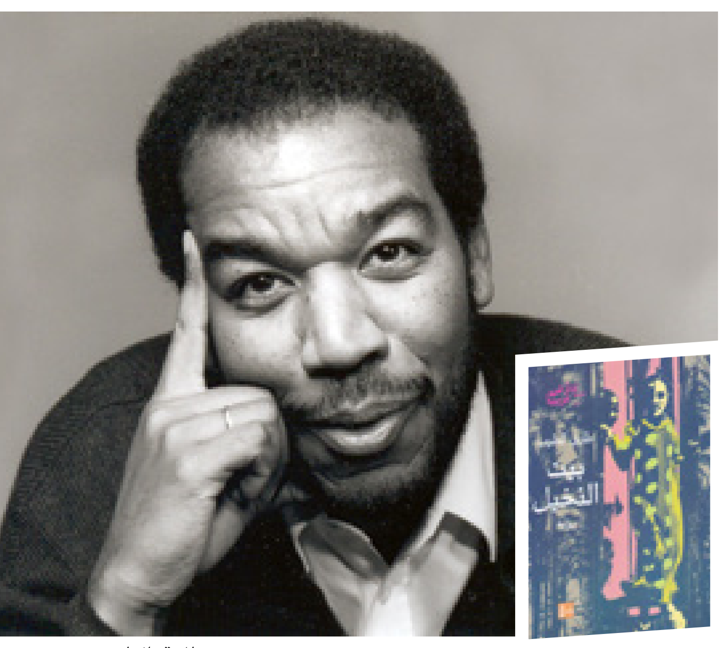
علاقة الطيّب صالح الأدبية بي، تأتي من خلال مقدّمته الغالية لمجموعتي القصصية الأولى «الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء»، المنشورة في (دار الحضارة)، في القاهرة، في العام 1993. ذكر فيها رأياً طيّباً عني، أنا ممتنّ له أبد الدهر. وكنت قد كتبت، بعدها بسنوات، مقالة طويلة جدّاً، ليس ردّاً، بل عن استحقاق له، نُشرت في كتاب خاصّ عن الطيّب صالح، صدر في بيروت قبل أكثر من عشر سنوات، عنوانها «الطيب صالح قاصّاً»؛ ركّزت فيها على مختارات كثيرة من إبداعه القصصي، تحديداً، واخترت انحناءة بعيدة - نسبياً - عن إبداعه الروائي الفريد. هذا جزء من العلاقة الأدبية التي ربطتني بـ«الطيّب»؛ الاسم المشترك بيننا.

من عناوين مؤلَّفاتك، يظهر تأثُّر بالغ برموز البيئة العربية، على سبيل المثال (بيت النخيل - مدن بلا نخيل - الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء)، فهل تشعر بالنوستالجيا والحنين إلى الأرض العربية؟

- طبعاً، أشعر بحنين أسمّيه «الحنين الملهم» يرتكز على أرض وادي النيل، أرض مصر والسودان، تحديداً، يتناول - بالضرورة - موروثنا العربي الذي استوعبتُهُ، ثقافياً، من كلّ ما هو عربي، في أيّ مكان في العالم. المفردات البيئية أراها طبيعية، وتدخل نسيج الكتابة بشكل عفوي، ورموز المكان لها استقطابات فنّيّة، وأخرى أدبية، أبعد من كونها نخلة أو جمل أو خيمة، وأوسع من تضمينها في رمز، والخروج منه، بل محاولة نقل البعد المكاني والبعد التاريخي إلى منطقة الأدب، وبشكل سطحي غير وصفي. و- أوّلاً وأخيراً - اللغة، بمحمولاتها الراسخة.

«وراء كلّ رجل عظيم.. امرأة»، هل هذا صحيح بالنسبة إليك؟، وما وضع المرأة في كتابات «طارق الطيّب» ؟

- نعم، هذا صحيح بالنسبة إليّ. المرأة ملهمة، وملهمتي على نحو عظيم، وهي إلهام للتغيير، أيضاً. في روايتي الأخيرة



طارق الطيب

«الرحلة 797 المتّجهة إلى فيينا»، يقول «آدم»، بعد تعرُّفه و ارتباطه بنساء كثيرات، إنه لم يكن يبحث عن المرأة الصالحة له، فقط، عبر جملة من النساء، إنما كان يبحث عن نفسه هو فيهنّ؛ يعني - باختصار -: المرأة إلهام وبحث.

المرأة، في كتاباتي، متعدّدة، تبرز فيها المرأة المُحِبّة (كلمة عاشقة - عربيّاً - تأخذ منحًى أخلاقياً مخالفاً لقصدي، رغم صحّتها)، هذه المرأة المُحِبّة كانت «حياة» المتزوّجة في رواية «مدن بلا نخيل» (منشورة 1992)، في ألمانيا. ثم «ساندرا» في رواية «بيت النخيل» التي ماتت بعد أن اكتملت قصّة الحبّ، أو لم تكتمل. في روايتي الأخيرة «الرحلة 797 المتّجهة الى فيينا»، هناك «ليلى» المعذّبة في كينونتها وفي حياتها؛ تتمرّد وتحِبّ، وتحَبّ، وتخلق الرواية في مسارها، لدى البعض، محاسبة أخلاقية، بعيداً عن التناول الفنّي الأدبي. هذه مجرّد نماذج مباشرة لبعض النساء، وفي قصصي القصيرة تتناثر شذرات كثيرة من المرأة، ولا تكاد تخلو قصّة من وجود أساسي لها، أو تماسّ بها.

ختاماً.. هل لديك مشاريع أدبية، سنسمع عنها قريباً؟

- أكتب طوال الوقت، ولو بدون قلم أو لوحة مفاتيح؛ فأنا أكتب، ذهنيّاً، دون انقطاع، وهذا شأن معظم الكتّاب، ولا أخصّ نفسي بفرادة. لديّ كتابات تتخلّق على مهل، مع الوقت، والتأنّي أسلم، والتعتيق أهمّ من العتق السريع، وقادم الأيّام سيحمل عناوين جديدة إليكم.

العدد 115 مايو 2017

محمَّد سبيلا..
حوار شامل على ضوء القضايا الراهنة

محمَّد سبيلا، من المفكِّرين المغاربة الذين تركوا بصمة مميَّزة عميقة ونوعية في خريطة الفكر العربي المعاصر؛ فهو صاحب مقالة، وصاحب رؤية ورأي، وصاحب مبدأ، وموقف معرفي لا يلين. ارتبط مساره المعرفي، بكثافته وتنوُّعه وغناه، بسؤال الحداثة والتحديث، انطلاقاً من رؤية فلسفية نقدية شديدة الانفتاح على العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، وبوجه خاصّ، على التحليل النفسي.

أسهم الدكتور محمَّد سبيلا، بطريقة مباشرة، في تكوين أجيال من الباحثين الأكاديميين، في حقل الدراسات الفلسفية، كما أسهم، بطريقة غير مباشرة، من خلال كتاباته ومحاضراته العامّة، في تكوين العديد من الباحثين في حقلَي العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، كما أسهم في إنتاج العديد من الكتب.. ورغم أنني تفاعلت مع كتاباته، منذ مطالع التسعينيات من القرن الماضي، وأنا طالب في الجامعة، لم أحظَ بشرف التواصل المعرفي، والتواصل الإنساني المباشرين، مع فضيلته، إلّا سنة 2004، في القاهرة، في سياق مشاركته في إحدى الفاعليّات التي نظَّمها اتِّحاد الكُتّاب المصري. وقد اغتنمت هذه السانحة للشروع في إجراء هذا الحوار الفكري معه، في أحد فنادق القاهرة، واستكملته هذه السنة 2017. وهكذا، فنحن بصدد حوار من نوع خاصّ، تَمَّ الشروع فيه سنة 2004، واستُكمِل السنة الجارية.

حوار : د.عبدالسلام طويل

الأستاذ الفاضل، المفكِّر محمَّد سبيلا، حبَّذا لو أطلعتمونا، بدايةً، عن المحطّات الكبرى لتَبَلْوُر شخصيَّتكم العَالِمة، وأهمّ التحوُّلات الفكرية؛ المنهجية، والنظرية، التي اغتنت بها تجربتكم المعرفية، إلى الآن؟

- لابدّ أن أرجع إلى المراحل الأولى لتكوُّن وعيي الفلسفي عبر الدراسة في الجامعة، وهو وعي تَبَلْوَر خلال الدراسة الثانوية، وكان حاسماً ونهائياً عند اختياري الفلسفة تخصُّصاً. ومنذ البداية، كنت أشعر بانجذاب خاصّ نحو الفكر الغربي. رغم أن دراستي قد تلقَّيتها بالتعليم المَعَرَّب؛ أي التعليم العصري المقدَّم بالعربية. وأستطيع أن أقول إن مرحلة الدراسة ومرحلة التدريس كانتا مرحلتَيْ تعلُّم متواصلتَيْن؛ لأن المرء لا يتعلَّم عبر الدراسة، فحسب بل عبر التدريس، كذلك.

ففي المراحل الأولى، في الستينيات، تعرَّفنا إلى الماركسية، لأنها كانت شائعة في ذلك الوقت، وكانت بمثابة أفق فكري ضابط، ثم، انفتحت أكثر، فيما بعد، على التحليل النفسي، واشتغلت بترجمة بعض نصوصه، وهيَّأت رسالة حول العلاقة بين الماركسية والتحليل النفسي؛ مفهوم الإنسان بين الماركسية والتحليل النفسي، تحديداً؛ فقد شهدت تلك المرحلة نوعاً من ذوبان الجليد بين الماركسية والتحليل النفسي، من خلال انفتاح الماركسية على التحليل النفسي بدرجة كبيرة، كما نلمس ذلك لدى «لوي ألتوسير - Louis Pierre Althusser» في استعماله لأدوات التحليل النفسي، مثلما استعملت أدوات أخرى، بنيوية وغير بنيوية، في تأويل النظرية الماركسية، وتجديدها في مرحلة لاحقة، خلال التدريس.

في هذا الإطار، تبرز خلفيَّتكم العلمية والمعرفية فيما يتَّصل بتحليلكم للجوانب والأبعاد السيكولوجية للطبيعة الإنسانية، من خلال مقاربتكم للبعد السيكولوجي للأيديولوجيا، بشكل عميق ومبدع.

- هنا بالنسبة إلى الأطروحة. وفي مرحلة لاحقة، كما يجسِّد ذلك كتاب «السياسة بالسياسة»، تعزَّز اهتمامي بالبعد السيكولوجي للسياسة، ذلك أن هذا البعد السيكولوجي، سواء أكان في الأيديولوجيا أم كان في السياسة، يُعَدّ بعداً غائباً في الممارسة العربية، وفي الوعي العربي، وفي العلوم السياسية العربية؛ غائباً على مستوى الممارسة، وغائباً على مستوى النظر، وهو بعد أساسي مُشَكِّل للفعل السياسي وللممارسة السياسية، يتعيَّن أن لا ينهل عنه التنظير السياسي والنظرية السياسية، بل السلوك السياسي، أيضاً، على المستوى العملي.

لا ريب في أن استحضار الحقل المفاهيمي للتحليل النفسي، في دراسة المنظومات الأيديولوجية، والمنظومات السياسية،



والممارسة الأيديولوجية، والممارسة السياسية، يُحدث تأثيراً شكلياً، وتأثيراً تفكيكياً للمنظومة العقدية؛ ولذلك تجد أن الفاعل السياسي، غالباً ما لا يعير هذه الجوانب الأهمّيّة التي تستحقّها؛ لأنها تمحّص المقولات السياسية، والشعارات السياسية، والمثل السياسية، وتكشفها وتنظر إليها من خلال الذات، من خلال الجانب العادي، والجانب الباثولوجي للذات؛ فالمُثل، كما هو معلوم، تمرّ عبر الذات واستثمارات الذات لها. وكمثال على ذلك؛ فإن تحليل خطاب المناضل السياسي، إذا لم نستحضر فيه البعد النفسي سنعتبره خطاباً صادقاً طهرانياً يوتوبياً، لا شكّ فيه، ونتعامل معه على هذا الأساس، لكن إذا استحضرنا البعد النفسي، والبعد التحليلي النفسي، فسوف نشكّك في طهرية ادّعاءاته، وصدقيّتها ومثاليّتها؛ أقصد المناضل السياسي، لأنه ينظر إلى هذه الادّعاءات من خلال بنيته النفسية، ونوع العصاب الذي يعاني منه، سواء أكان عصاباً عظامياً، أم كان نوعاً من الوسواس القهري، أم نوعاً من الرغبة في الأمثلة أو في الإسقاط.

المثل تمرّ عبر الذات، عبر شبكات من التأويلات والاستعمالات التي يعسر على من يفتقر إلى التكوين، في هذا المجال، أن يستوعبها. لكنني، على العموم، أكتفي بالقول: إن إقحام البعد السيكولوجي، وخاصّة من زاوية التحليل النفسي، يُنَسِّب الكثير من الأحكام، والكثير من المثل والادّعاءات، سواء الأيديولوجية والسياسية. و- على الأقلّ- سيكون له فضل التنبيه إلى ذلك.

في مرحلة لاحقة (إذا استطعت أن أتحدّث عن مساري الفكري كمحطّات، وهي مرحلة التعرُّف إلى البنيوية عبر التدريس في الجامعة لعدّة سنوات)، كانت البنيوية هي الأفق الفكري لنهاية الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، لدرجة أن النقّاد الفرنسيين كانوا يعتبرون أن الجميع مشمول بالبنيوية، وأنها تطال الجميع، بما في ذلك خصومها ومناوئيها، فحتى الذين يناهضون البنيوية لا يجدون بُدّاً من استعمال مفاهيمها.

ثم يأتي، طبعاً، التعرُّف إلى البنيوية الأنثروبولوجية عند «كلود ليفي ستراوس- Claude Lévi-Strauss»، من حيث منهجها، ونزعتها العلمية المتطرّفة، وإقصاؤها للذات البشرية أو للفاعل البشري، وتحليل آليّات الذات والأسطورة، وآليّة القرابة، كما لو كانت آليّات ميكانيكية موضوعية، لا دخل لأيّة ذات فيها، وإنما البنية هي الذات الفاعلة. هذه البنيوية جاءت كأفق فكري مناقض للمرحلة السابقة التي كانت تمثّلها الوجودية.

والوجودية- كما هو معلوم- هي فلسفة الذات، وفلسفة الحرّيّة، وفلسفة الإرادة، والآمال والحلم وغير ذلك. و- ربّما- تعود مشروعية الوجودية إلى أنها ركّزت على الجانب الذاتي في إطار مجتمعات حديثة، تسودها نزعة ميكانيكية. فجاءت البنيوية كردّ فعل؛ لم تأت بتصميم مسبق، بل انبثقت هكذا، وتَمَّ استغلالها كاتّجاه علمي في مجال العلوم الإنسانية، اتّجاه ذي طابع فلسفي، لا يركّز على الحرّيّة والإرادة بقدر ما يركّز على البنيات الخارجية والعلائق، والمحدّدات الموضوعية، والحتميات التاريخية.

لقد اكتشفت أنني كنت أنخرط- بأسلوب تدريجي- في مفهوم الحداثة، وشعرت...

(...) كمفهوم ناظم وجامع؟ (مُقاطعاً)

- نعم، كمفهوم ناظم لكلّ هذه التحوُّلات؛ ذلك أن اكتشافي لهذا المفهوم، في أبعاده السوسيولوجية والتاريخية، و-أيضاً- في أبعاده الفلسفية (ربّما هذا ما يهمّني كثيراً) هو ما جعلني، لا أقول أتبرّأ من هذه المراحل السابقة، وأتخلّى عنها، بل أستدمجها في إطار هذا التصوُّر الكلّي الشمولي الذي هو مفهوم الحداثة.. هذا بشكل مختصر.

في اتّصال بما سبق، المتابع المدقّق لكتاباتكم واجتهاداتكم النظرية المختلفة يلحظ أن لديكم، على مستوى الرؤية التركيبية في معالجة الظواهر، نزوعا ضدّ كلّ ما هو أحادي في التحليل، وضدّ كلّ ما هو تنميطي، وضدّ كلّ ما هو مسبق وجاهز، و- من ثَمّ- تحرصون، دوماً، على النظر للظواهر في شموليّتها

وتركيبيَّتها.

نلاحظ هنا في تحليلكم، ورؤيتكم المنهجية والنقدية لمفهوم الأيديولوجيا، مثلما لاحظناه في بَلْوَرَتكم لمفهومكم للحداثة، وكذا مفهومكم للسلطة.. هذا التصوُّر المنهجي التركيبي، كيف وُلِد؟ وكيف تشكَّل؟

- هذا المفهوم سمَّيته «مفهوم الكلّيّة- La totalité»، وهو مفهوم فلسفي، وليد الفلسفة؛ الفلسفة كتجربة، وكنظرة شمولية وكلّيّة، وأعتقد أن هذا المفهوم تَبَلْوَر بشكل لاواع خلال التلمُّس، والتطوُّر الطبيعي في مجال الفلسفة، ولكنَّه تبلور لديَّ- بالخصوص- في مرحلة معيَّنة، هي مرحلة الاطّلاع على «جولدمان- Lucien Goldmann»، و«لوكاتش- Georg Lukács»، خاصَّة أن «لوكاتش»، في كتابه الأساس «تاريخ الطبقة ووعيها- Histoire et Conscience de Classe»، يلحّ على مفهوم الكلّيّة، حيث يعتبره السمة الأساسية المميِّزة للتناول الماركسي (المبادئ الحديثة، والمبادئ التاريخية)؛ أي أنها تتميَّز بتركيزها على مقولة الكلّيّة، التي ترجع أصولها إلى «هيغل- Georg Wilhelm Friedrich Hegel». طبعاً هذا المفهوم يعطيه جولدمان بعدين؛ الكلّيّة التاريخية في سكونيَّتها، والكلّيّة التاريخية في ديناميَّتها.

والكلّيّة التاريخية هي البنية الاجتماعية الشاملة، إذا نظرنا إليها من الزاوية الدياكرونية (من زاوية السكون)، أو نظرنا إليها من زاوية التحوُّل، فهذا المفهوم يفرض نفسه- إلى حَدّ ما- في العلوم الاجتماعية وفي الاتِّجاهات التي يسمّيها «جولدمان» البنيوية النشوئية أو البنيوية التطوُّرية؛ حيث إن هناك بنيات تنشأ وتنمو وتتطوَّر وتتعدَّل، ويتعيَّن النظر إليها، سواء أكانت بنية اجتماعية، أم كانت بنية أسطورية، أم بنية قرابية، أم بنية طبيعية، أم بنية نفسية، ربَّما، ويتعيَّن النظر إليها- إذن- من خلال هذين المنظورين: الدياكروني، والسانكروني.

هذا المفهوم مفهوم فلسفي، لكنه مطَعَّم بعطاءات العلوم الإنسانية المعاصرة، وفي الفلسفة، يجد المرء نفسه، دائماً، أمام مستوًى معيَّن من التجريد، لأن الفلسفة ليست علماً جزئياً، وليست دراسة تجريبية تفصيلية ميكروسكوبية لهذه الظاهرة أو تلك. وحتى إذا ما درست ظاهرة جزئية، فإنها تنظر إليها في كلّيّتها وشموليَّتها، باعتبارها بنية شاملة من حيث ديناميَّتها وتطوُّرها، فهذا المفهوم يبدو لي، دائماً، وكأنه مفهوم وليد الفلسفة، ومرتبط ارتباطاً عضوياً بها.

ما دمنا نتحدَّث عن الفلسفة، كإطار مرجعي عامّ، في سياق حديثنا عن مفهوم الكلّيّة، هناك اعتراض قديم، طُرِح مع الوضعية، ويُطرَح، الآن، حول واقع الفلسفة كعلم؛ إذا كنا نحدِّد العلم بموضوعه، فهناك اعتراف بأن الفلسفة باتت لا موضوع لها. ما موضوع الفلسفة، الآن؟

- لقد عانت الفلسفة أزمة منذ القرن 17، في الغرب؛ أي منذ ظهور وتَبَلْوُر العلم بمفهومه الحديث، وبخاصّة الاتِّجاهات الوضعية، والاتِّجاهات المادّيّة، والاتِّجاهات التحليلية، التي بدت وكأنها تقول إن العلم هو النمط الوحيد والنهائي للمعرفة البشرية، لدرجة أنه حَلّ محلّ الدين، وأصبح العلم ديانة وضعية جديدة، لدرجة أنه، في إطار هذه الأيديولوجية العلمية أو العلموية، بدل أن يبرهن الشخص على قضية معيَّنة فإنه ينسبها إلى العلم.

أصبح العلم سلطة، وأنموذجاً معرفياً وحيداً، وهو ما خلق أزمة للفلسفة؛ لم يعد لها موضوع، كلّ الموضوعات تناولتها العلوم الجزئية. إذن، ما الحاجة إلى الفلسفة؟ بدأ الشعور بهذه الأزمة منذ «كانط- Emmanuel Kant»، وظهرت الاتِّجاهات الوضعية التي ألغت دور الفلسفة (والاتِّجاهات التجريبية)، والاتِّجاهات التحليلية، في إنجلترا، وقصرت دور الفلسفة على دراسة اللغة، إلى أن جاءت المدرسة الفينومينولوجية، وخاصّة مع «إدموند هوسرل- Edmund Husserl»، الذي ألَّف كتباً حول الفلسفة كعلم دقيق، حاول فيه أن يؤسِّس الفينومينولوجية كعلم دقيق، وهو ما يؤكِّد أنه كان لدى الفلاسفة أزمة ورغبة في التشبُّه بالعلم، ومحاولة تأسيس الفلسفة كعلم دقيق.

(...) افتتان بالعلم!

- (...) نعم، افتتان؛ لأنه أمسى يقدِّم أنموذجاً جديداً. لكن، سرعان ما بدأ الوضع يتغيَّر منذ «هيدغر- Martin Heidegger» الذي كشف عن مسألة بسيطة، مفادها أن العلم- رغم أنه يمثِّل أنموذجاً لمعرفة دقيقة- هو غير مرتبط بأيديولوجية علموية وعلمية، بل مرتبط بأونطولوجيا؛ أي مرتبط بفلسفة دقيقة، ذلك أن العلم يفترض فلسفة، ويشتمل، في بنيته العميقة، على فلسفة كامنة، العلماء لا يمكن، طبعاً، أن يفهموها، ولا يمكن حتى أن يعترفوا بها، إن هم فهموها. فالجهد الذي بذله «هيدغر» تمثَّل في الكشف عن القبليات الميتافيزيقية للعلم، تصوُّرها للطبيعة كوحدة متجانسة مثلاً، وإلى العقل كحساب ومنطق دقيق في العلم، وإلى العلم كحقيقة مطلقة ترفض كلّ أشكال الحقيقة الأخرى.. إلى غير ذلك من الأشياء التي يمكن تلخيصها في أن العلم يتضمَّن فرضيات فلسفية، وميتافيزيقية. بل ذهب به الأمر إلى حَدّ القول إن العلم يُعَدّ اكتمالاً للميتافيزيقا التي نشأت منذ اليونان، أي ميتافيزيقا الذات الإنسانية كعقل وكإرادة، وهذا العقل- بوصفه حساباً- يقيس الظواهر ولا يشتغل إلّا بما هو قابل للقياس والتعميم.

وهو ما شكَّل منطلقاً للنقد الذي وجَّهته مدرسة فرانكفورت، بشكل أساسي، في حملها على العقل الأداتي؟

- نعم، إن تحليل «هيدغر» لهذا العقل الذي يحكم العلم الحديث، هو الذي مَهَّد للاتِّجاهات الألمانية، خاصّة مدرسة فرانكفورت. نقد العلم باعتبار أن العقل السائد يُعدّ عقلاً أداتياً. وهكذا، فإن هذه الخلفيات: الميتافيزيقية، والفلسفية الكامنة، للعلم، أحدثت وضعاً جديداً، جَدَّد للفلسفة مشروعيَّتها من خلال التفكير في ميتافيزيقا العلم، والتفكير في البعد الفلسفي للعلم. طبعاً، تغيَّرت المسألة، فمنذ، هيدغر بدأت المسألة تأخذ منحًى جديداً واتِّجاهاً جديداً، والفلاسفة، طبعاً، لم تعد لديهم

هذه العقدة، ولم يظلّوا مرتهنين لهذه الأزمة؛ بحيث لابدّ من موضوع، ولابدّ من منهج، ولابدّ من خطوات إجرائية. أمّا عدا ذلك فيندرج ضمن الأيديولوجيا.

لم تعد هذه المسألة قائمة، فاكتفت الفلسفة بكونها تفكيراً نقدياً شمولياً في القضايا الميتافيزيقية التي توجد على هامش العلم، أو مضمرة في العلم، أو سابقة على العلم، أو أيّ شيء من هذا القبيل. ولإبراز ذلك، يمكن أن أقدّم لك مثالاً، هو التفكير في الحداثة؛ فليس هنالك علم مخصوص يُفكّر في الحداثة.

تفكيراً عقلياً ونقدياً منظّماً، وفقاً لتصوُّر منهجي محدَّد؟

- بل تفكيراً شمولياً. من المعلوم أن تفتُّت العلوم وتجزُّأَها وتخصُّصها وتفرُّعها جعل الحاجة إلى النظرة الكلّية، والنظرة النقدية، والنظرة التفكيكية الفاحصة، أمراً ضرورياً أكثر من أيّ وقت مضى. ومن هنا، استعادت الفلسفة- ربّما- حيويّتها ودورها، وأوجدت لنفسها مجالاً جديداً للاشتغال.

ولذلك أصبح النظر الفلسفي في الشأن السياسي، من خلال الفلسفة السياسية وفلسفة التاريخ، بالغ الأهمّيّة والحيوية بالنسبة إلى المشتغلين في حقل علم السياسة وعلم الاجتماع السياسي، لخلق نوع من التوازن مع المقاربات القانونية الشكلانية التي تركّز- عادةً- على الجوانب الإجرائية والفَنِّيّة.

- على كلّ حال، تظلّ هناك قضايا، لا أقول ناشزة، بل هامشية، هنا وهناك، كما أن هناك قضايا مضمرة في كلّ مجال من المجالات، لا يتمكّن التوجُّه العلمي- باعتباره توجُّهاً تحليلياً- من التحليل الملموس للواقع الموضوعي الملموس، ولا من القياس التامّ لكلّ مفردات الظواهر؛ موضوع البحث. وأعتقد أن الفلسفة، اليوم، تشهد ازدهاراً ملحوظاً من منطلق أن التوجُّه العلمي التكنولوجي المحض، أضحى في أَمَسِّ الحاجة إلى الفلسفة؛ فمع أن العلم يُعَدّ تحليلاً موضوعياً دقيقاً للأشياء والظواهر، إلّا أن هذا التحليل يتمّ بمنأى عن أيّ تصوُّر شمولي معياري وقِيَمي، وهو ما جعل الفلسفة، في الغرب (إلى حدّ ما، لدينا) تستعيد حيويّتها ودورها.

فضلاً عن أن المآزق التاريخية الكبرى، عادةً ما تستدعي تفكيراً فلسفياً شمولياً في المآل الإنساني.

- فعلاً، فالعلم، أكاد أقول إنه أعمى؛ بمعنى أنه ينفي القيم، ويستبعدها، ويحاول- سواء أكان ذلك في منهجه أم كان في نتائجه- أن يُؤدّي إلى معرفة موضوعية بالأشياء كما هي، أمّا ما هي قَبْليات الأشياء، وما مآلها، وما مصيرها، وما هي الأزمات الإنسانية والقضايا الحضارية الكبرى التي تواجه الإنسان المعاصر،.. وغير ذلك من القضايا، فتظلّ من اختصاص هذا النوع من التفكير الشمولي، الذي أضحى لا يجد حرجاً في التشبُّه بالعلم.

في سياق هذه الوظيفة المعرفية الأنطولوجية، وفي سعيها للإمساك بالمغزى الوجودي لبعض الظواهر أو المآزق التاريخية، أمسى، موضوع الدين وفلسفة الدين مطروحاً بقوّة، كخيار وأفق معرفي لإيجاد تفسيرات وتأويلات بديلة لمختلف الأزمات التي شدَّد على انتقادها تيار «مابعد الحداثة». كيف تنظرون، انطلاقاً من خلفيَّتكم الفلسفية، إلى حضور الدين في مجتمعاتنا العربية الإسلامية الراهنة؟

- على كلّ حال، الدين منظومة من القيم المؤطّرة للمجتمعات البشرية كلّها. والدين- على العموم، مع بداية الثورة العلمية، والصناعية- وجد نفسه في وضعية صعبة؛ حيث «الأجوبة المعرفية» التي كان يقدّمها وجدت نفسها أمام محكّ المعرفة العلمية الحديثة وأمام مختبرها، من خلال تقديم صورة عن الكون والمادّة والإنسان، غير متلائمة- كلّياً- مع ما هو متضمّن في المدوَّنات الدينية أو المعرفة الدينية، بمختلف أنواعها. هناك أزمة، على الرغم من تواتر القول: إنه لا تعارض بين العلم والدين، هذا قول أيديولوجي فجّ.

على الرغم من ذلك، هناك نوع من التوتُّر، ونوع من الأزمة بين صورة العالم أو صورة الأشياء كما تقدّمها العلوم المختلفة، وبين الكثير من التصوُّرات الدينية؛ لذلك هناك تشنُّجات وتوتّرات، وهنالك رفض لنظريات معيَّنة، كما هناك إنكار لها، فنحن نعرف- مثلاً- على مستوى الثّقافة العربية الإسلامية- أن هناك رفضاً للداروينية، ولما يسمّى «البيوأنثروبولوجية» المتعلّقة بتطوُّر الإنسان والأنواع الحيّة. وغير ذلك، هناك تجاهل كلّي للنظريات الكونية الكوسمولوجية، وهنالك- أيضاً- إنكار ورفض لمنظومات فكرية أخرى، ربّما تكون أقلّ علمية، لكنها تتناقض مع التصوُّرات الدينية المتوارثة، كالتحليل النفسي، والماركسية. إذن، هناك أزمة، على الرغم من الزعم الأيديولوجي المريح بشأن غياب أيّ تناقض بين العلم والدين.

رغم البعد الأيديولوجي لهذا الأمر، هناك محاولة للتسويغ؛ التسويغ العلمي للدين؛ سعياً لدرء التعارض بينه وبين العلم. ألا يعكس هذا نوعاً من التمايز بين موقف الإسلام، فيما يتّصل بتكييف العلاقة بين المعرفة العلمية والمعرفة الدينية، وبين موقف كلّ من المسيحية واليهودية؟

- كلّ الديانات تعرَّضت للاختبار التاريخي نفسه، لتجد نفسها- بمقولاتها وبنظامها المعرفي، وتصوُّرها للكون والإنسان والطبيعة- في حالة صدام وتعارض وعدم تلاؤم واضح مع العلوم الحديثة.

المسيحية عانت، وتمزَّقت، وحاولت أن تتكيَّف مع العلم الحديث، و- ربّما- كانت من أكثر الديانات التي حاولت أن تتطوَّر، وأن تستوعب العلم الحديث. بالنسبة إلى اليهودية، لا أعرف كيف ديرت الأزمة، وبالنسبة إلى الإسلام هناك توتُّر، وهناك محاولات لاحتواء الدين للعلم، وإرجاع العلم إلى أصول دينية، والقول: إن كلّ الأشياء لها جذور وسند في النصّ المؤسِّس.

طبعاً، هذه المسألة ممكنة، من زاوية معيَّنة؛ بحيث إن النصّ الديني لا يُعَدّ نصّاً علمياً بقدر ما يُعَدّ نصّاً رمزياً مفتوحاً على عدّة تأويلات، تسعفنا في أن ندرج فيه ما نشاء، غير أن هذه المحاولة تخفي شيئاً آخر؛ رفضاً لعلوم أخرى، ورفضاً لنظريات علمية أخرى، بدعوى انطباعها بالنزعة المادّيّة...

هناك، اليوم، تواطؤ على تبنّي نظريات معيَّنة، وهناك- أيضاً- تواطؤ على نفي نظريات بكاملها؛ الكوسمولوجيا المعاصرة، هي - تقريباً- شبه مرفوضة في الثّقافة العربية الإسلامية، والباليوأنثروبولوجيا لا مكان لها في هذه الثّقافة. هذه المسألة لديها مشروعية تأويلية هيرمينوطيقية، فيها- أيضاً- محاذير، من قبيل الحديث عن سرعة الملائكة، أو الجزم بأن مكّة هي مركز الكون. فهذه المسألة ممكنة ومشروعة، لكننا يجب أن نعرف أن لها حدوداً، حينما تدخل، هي نفسها، في تعارض مع العلم.

كيف تنظرون إلى طبيعة العلاقة بين الدين والسياسة، كما هي قائمة- فعليّاً- في الدول العربية الإسلامية الراهنة، وكما ينبغي أن تكون؟

- طبعاً، في إطار المجتمعات العربية الإسلامية، يُعَدّ الدين مكوِّناً أساسياً ومركزياً وحاسماً في الفعل السياسي. هنالك، دائماً، ترابط، واستغلال سياسي للدين، واستغلال ديني للسياسة. لقد سادت مرحلة وضعية ماركسية في طريقة تناول الظاهرة الدينية، اعتبرت الدين مجرَّد أيديولوجيا فوقية زائلة، كما لو كان شيئاً عابراً، فالتطوُّر ليس، فقط، على مستوى أنثروبولوجيا الدين، وتطوُّر الأنثروبولوجيا، بل هو- أيضاً- تطوُّر المجتمعات نفسها، وتحوُّل المجتمعات العلمانية والعصرية إلى مجتمعات تقبل بالدين، كلّ هذه التطوُّرات أثبتت أن البعد الديني، يُعَدّ بُعداً أنثروبولوجياً أساسياً للكائن البشري.. إنه شرط عضوي أساسي بالنسبة إلى الكائن البشري؛ ولذلك..

عفواً، البعد الأنثروبولوجي، هنا، هل يمكن اعتباره بُعداً وجوديّاً؟

- حينما نقول (أنثروبولوجي) نعني طبيعة الإنسان، الإنسان الذي يعيش في عالم بلا معنى، والدين يعطيه هذا المعنى.

هناك من يعتبر أن الإنسان كائن أيديولوجي أو كائن ميتافيزيقي؟ هل يمكن اعتبار الإنسان كائناً دينياً بالفطرة أو بالطبيعة؟

- الشرط الإنساني البشري هو أن الإنسان يجد نفسه في عالم بلا معنى، عالم يحتاج إلى ضوابط ومحدِّدات وتأطير، يفسِّر معنى الحياة، ويفسِّر المآل وسرّ الموت والعالم الآخر.. وهكذا. فالكائن الإنساني كائن ميتافيزيقي، لديه تساؤلات ميتافيزيقية كبرى حول الله، وحول الموت...

مشكلة الموت هي المشكلة الأساسية التي تطرح هذه الأسئلة: لماذا نموت؟، وحينما نموت، أين نذهب؟ فهذه أسئلة ميتافيزيقية كبرى تلحّ على الطفل منذ ميلاده، وتلحّ على البشرية كلّها، ولذلك فالبعد الديني يمكن اعتباره بُعداً أنثروبولوجياً طبيعياً غريزياً، فهو محدِّد جوهري وأساسي بالنسبة إلى الكائن البشري.

لقد تمَّت إعادة اكتشاف البعد الديني، وتبيَّن أن الدين ليس وهماً أو وعياً زائفاً، كما يُزعَم؛ فهو مكوِّن أصيل من بنية الكائن البشري والمتخيَّل الإنساني، ومصدراً غنيّاً للإجابة عن الأسئلة الوجودية الكبرى التي لا يكفّ الإنسان عن طرحها، حول مغزى الوجود الإنساني، وحقيقة الحياة والموت والمصير.

إضافةً إلى أن الدين يتحوَّل إلى مؤطِّر أخلاقي للناس كالعلاقة بالجار، والإحسان إلى الغير، وأخلاقيات التعاون والتعارف والمحبّة والصفح والتسامح، وهذا المعطى تمَّ استغلاله في السياسة، دائماً. والحاصل أن العلاقة بين الدين والسياسة علاقة جدلية معقَّدة.

انطلاقاً من الطبيعة العميقة للدين، في كلّ المجتمعات، و-خاصّة- في مجتمعاتنا، أعتبر أن مسألة العلمانية، أو الفصل بين الدين والدولة، طُرحت طرحاً خاطئاً، من طرف بعض النخَب؛ ففي مجتمعاتنا العربية الإسلامية، ليس المطروح أو المطلوب هو فصل الدين عن الدولة، وفصل الدين عن المجتمع، فهذه مسألة خلافية معقَّدة تتطلَّب أجيالاً من التطوُّر لإمكان عقلنة هذه العلاقة.

أمّا الآن، وفي حدود مستوى التطوُّر الذي وصلت إليه مجتمعاتنا، فيتعيَّن السعي إلى محاولة عقلنة العلاقات الاجتماعية والعلاقات السياسية، ودُمَقْرَطة الحياة السياسية، وإدخال درجة عقلانية أكبر في تدبير الشأن السياسي، وليس معنى ذلك، أبداً، القضاء على الدين أو إلغاؤه، بل عقلنة التعامل معه، ووضع ضوابط قانونية تحول دون الاستغلال السياسي للدين، لمنع أيّة جهة من الاستئثار باستغلاله، بوصفه رأسمالاً روحياً جماعياً.

أنا أطرح- مبدئياً- هذه المسألة، كعقلنة للعلاقة بين الدين والسياسة، أمّا الفصل بينهما فلا أعتقد أنه الطرح المناسب، خاصّة أن عدداً من المجتمعات الأوروبية قد قطعت أشواطاً إيجابية في مسار عقلنة العلاقة (ولا أقول الفصل) بين الدين والدولة؛ الأمر الذي جعل المسألة السياسية مسألة عامّة وعمومية، والمسألة الدينية مسألة خاصّة وخصوصية. فنحن، في مجتمعاتنا، نحتاج إلى نوع من التفكير في هذه العلاقة الشائكة المعقَّدة، خاصّة أن استغلال الدين في السياسة لا يتمّ من طرف الأحزاب السياسية، فحسب، إنما من طرف قوى أخرى... المهمّ بالنسبة إليّ أن الشكل الوظيفي لطرح المسألة يتمّ من خلال عملية العقلنة.

لكن، هل عملية العقلنة ستعتمد على عملية توافق بين فرقاء سياسيِّين أم فرقاء أيديولوجيِّين؟؛ ذلك أن المسألة حينما تتجاوز البعد السياسي لتناقش الخلفية المرجعية النهائية الناظمة لبنية العقل السياسي والشأن السياسي كلّه، فإنها تأخذ طبيعة صراع أيديولوجي بين مرجعية حداثية علمانية وضعية ومرجعية دينية، ولا ريب في أنه، عادةً ما يقع التصادم، في هذه الحالة.

- هذه المسألة، لا يمكن الحسم فيها بسهولة؛ لأنها ناتجة عن صراع قوى مختلفة داخل الحقل السياسي، فهنالك درجات من الانتماء للحداثة في الحقل السياسي، ودرجات من الارتباط بالدين في الحقل نفسه. أعتقد أن التطوُّر الثّقافي العامّ في المجتمع، وتطوُّر الثّقافة السياسية نحو عقلانية أكبر،

ونحو تحديث أكبر، هو الحلّ، وليس هناك صيغة جاهزة، فمثل هذه الأسئلة تفترض أن الفاعل نتحكّم فيه، في حين أن الفاعل هو ميزان القوى.

الفاعل هنا هو التاريخ..هو قوى التاريخ؟

- نعم هو التاريخ.

الحديث عن العلاقة بين الدين والسياسة يقودنا إلى أن هذه الإشكالية في الفكر العربي المعاصر... هل يمكن، في هذا الإطار، أن نقيم جسراً للتقريب بين التيّارين؛ سعياً لتحقيق ما دعا إليه الجابري في إطار الكتلة التاريخية وطارق البشري في إطار «التيّار الأساسي»؟

- يجب التمييز بين مستويَيْن؛ مستوى الممارسة التاريخية، والفعل التاريخي المتعلّق بتشكيل كتلة تاريخية أو تحالف، سواء لدى هذا الطرف وذاك، ومستوى مسألة الاجتهاد النظري. أعتقد أننا في مرحلة، لم نصل فيها، بعد، إلى درجة الملاءمة بين هذين المستويَيْن.

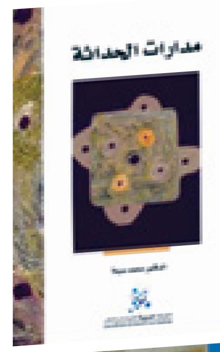
ويبدو لي أن المرحلة الحالية مرحلة تتطلَّب صراعاً ونقاشاً أكبر، على مستوى الأفكار، حتى تستوعب العلمانية العقائدية دينامية التاريخ العربي الإسلامي، وتتفهَّم الاجتهادات التي بَلْوَرَها الفكر السياسي المعاصر، وحتى يستوعب التيّار الإسلامي، ضرورات التاريخ، وضغوطاته، ويعطيها، ويستشعر بأنه مطالَب بتوسيع دائرة التفاعل الإيجابي، والتكيُّف مع معطيات العالم المعاصر، وممارسة الاجتهاد والتأويل إلى أقصى حَدّ، للخروج من دوغمائية الرفض إلى موقف أكثر انفتاحاً على معطيات العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية المعاصرة، وكذا على الفلسفة والثقافة السياسية المعاصرتَيْن.

وهذا جهد، يبدو أنه لايزال متعثّراً، خاصةً في جانبه الفكري والفلسفي؛ فقد نجد لدى الغنوشي اجتهادات متقدّمة وانفتاحاً على الآخر وتوسيعاً لمساحة الاجتهاد، غير أن اتّجاهات أخرى لا زالت تُغَلِّب الدغمائية والقطعية والأحكام المسبقة؛ ولذلك أعتقد أن الاجتهاد النظري، والفكري يحظى بأولوية











قصوى في هذه المرحلة، قبل أيّة دعوة لأية كتلة تاريخية أو تيّار أساسي.

ومن ثَمَّ، فالحوار القومي الإسلامي - مثلاً، بوصفه حواراً فكرياً - يُعَدّ في هذا السياق التاريخي، أَوْلى من أيّ تكتُّل تاريخي. نعم، هنالك ضغوط المرحلة التاريخية، والوضع السياسي، لكنني هنا، لا أتحدَّث كحزبي، بل كشخص يهتمّ - أساساً - بالأفكار والتصوُّرات.

أعتقد أن الجانبين - كما أشرت - يتَّخذان مواقف عقائدية جامدة، وقد تكون الحركات الإسلامية - في تقديري - أكثر حاجة من غيرها إلى الانفتاح على معطيات العلوم الإنسانية المعاصرة، وعلى استيعاب التحوُّلات الكبرى التي حدثت في العالم، ليس، فقط، في المجال السياسي، بل في كافّة المجالات، و- بوجه خاصّ - المجالين: الفكري، والعلمي.

حتى الآن، لا تزال مجالات الرفض أكثر بكثير من مجالات القبول. لا زال هنالك نوع من عدم الفهم للتحوُّلات التي حدثت على مستوى تصوُّر الإنسان والمجتمع والتاريخ؛ أي التحوُّلات التي حدثت في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، والفلسفة. هناك ميل لقبول الجوانب التكنولوجية الإجرائية، لكن التحوُّلات الكبرى التي شهدها الفكر الحديث لاتزال بعيدة عن الوعي والاستيعاب والتمثّل.

وهو ما يفسِّر إلحاحي، في عملي الفكري، على مسألة الحداثة والتحديث، لإبراز الأبعاد الفكرية والميتافيزيقية والفلسفية لمسألة الحداثة؛ فالحداثة لا تحيل، فقط، إلى جملة من التحوُّلات المؤسَّسية، فالنقاش الفكري، والسياسي الدائر يدلّ على وجود محاولات لاختزال الحداثة في المستوى السياسي، والتغاضي عن الأبعاد الفكرية والفلسفية للحداثة التي يتعيَّن ليس فقط على العلمانيين، بل - أيضاً - على الإسلاميين أن يدركوها ويستوعبوها.

لن أبالغ إن اعتبرت أن هذه المناطق لازالت تشكِّل، في عمومها، مناطق ظلمة، ومناطق عتمة.

أوّلاً: في تقديري أن النظري يجب أن يحظى بأولوية عن العملي، لأن منطق العمل، غالباً ما يطغى على منطق النظر، ومنطق العمل - بالشكل العشوائي تحت ضغط الضرورة والحاجة إلى الحركة - يؤدّي إلى كوارث، لكنا نعلم أن منطق الممارسة يغلب على منطق النظر، بتسوياته وانتهازيَّته.

أعتقد أنه من الواجب، على كلّ الأطراف (الطرف الإسلامي، بخاصّة)، النهوض بعملية الاجتهاد الفكري في التراث العربي الإسلامي، بالأدوات التي أتاحها تطوُّر العقل الإنساني المعاصر، ليس على مستوى الأدوات فحسب، بل التطوُّر الذي حصل على مستوى الفهم والتأويل والوعي المنهاجي والقيمي، واستيعاب ما تضمره التحوُّلات الفكرية العميقة الكامنة في العلوم الإنسانية، والاجتماعية، والفلسفية.

حتى لا أتحدَّث عن الإسلاميين، سوف أتحدَّث عن الحداثيين؛ عن الاتّحاد الوطني للقوّات الشعبية، والاتّحاد

الاشتراكي للقوّات الشعبية، اللذين نشآ كبنيتين سياسيَّتين تحديثيَّتين، لكن، بعد عشرين أو ثلاثين سنة، نشعر بأن الشعار يختلف- تماماً- عن الممارسة، وأن مثل هذه الحركات قد تنتج لك أشخاصاً يعكسون البنيات الاجتماعية التي نشؤوا فيها نفسها، والمفروض أن يكونوا عقلانيين ومنفتحين ومتحرِّرين، والحال أنهم شرسون ومتعصِّبون ومتحزِّبون.
أنا أحكي لك انطلاقاً من موقع تجربة ومعايشة ومعاناة. فتطوُّر التاريخ تطوُّر ماكر، ليس بدرجة الوضوح والنصاعة التي تعلن عنها النيّات؛ التاريخ لا يسير بحسن النوايا، وهناك محدِّدات تحكم. تجد الشخص يدَّعي العقلانية والحداثة، لكن ممارسته ممارسة «مافيوزية» لا علاقة لها بالعقلانية، فلا يتحرَّج في استعمال كلّ أدوات الصراع وكلّ التحايلات، واستمدادها من التقليد، ومن الحداثة.. من الماضي ومن الحاضر.

حديثكم عن المكر التاريخي، وعن التاريخ الخادع، تتناولونه بشحنة نفسية توحي بأن هناك بعداً ذاتياً وخبرة شخصية، تعبِّرون عنها بمرارة.

- فعلاً، أنطلق من خبرة شخصية؛ لأن مصداقية الحديث عن هذه الأمور لا تتعيَّن أن تكون، فقط، من خلال اختيارات أيديولوجية ومقولات فكرية مجرَّدة؛ فهذا أمر هيِّن، بل من خلال ديناميات التاريخ الحيّ. إن تطوُّر الفرد لا يتوقف على حسن نيَّته، وعلى الشعارات التي يرفع، بل يتوقَّف على تحوُّلات ذهنية وأخرى نفسية عسيرة، وعلى بنيات سوسيولوجية وأنثروبولوجية تحكمه ولا يشعر بها، سواء في هذا الطرف وذاك. والقول إن هذه المرارة تعبِّر عن بعد أو جانب ذاتي لا يعني أنها تعبِّر عن حكم ذاتي مقابل حكم موضوعي، وإنما تترجم خبرة وتجربة شخصية، يؤكِّدها الواقع الموضوعي، ويعضدها.
كيف يتحوَّل حزب حداثي عقلاني منظَّم إلى مؤسَّسة إقطاعية؟ إن ما نسمِّيه اليوم ظاهرة الأبوّة، أو ظاهرة الشيخ والمريد، في الأحزاب السياسية، تجد تفسيرها التاريخي والسوسيولوجي في قوّة البنيات التقليدية، واستمراريّتها، على الرغم من كلّ الشعارات الحداثية.
ولذلك، فإن تنسيب الحكم في هذه الأشياء أمر ضروري. ربَّما تكون تجربتي قد مكَّنتني من التمييز بين البعد النظري والبعد العملي، وهو ما مكَّنني من تنسيب الحكم، والتمييز بين الأحلام والطموحات والأقوال، وبين الواقع المرّ الذي تختلط فيه كلّ أشكال التحايل، والانتهازية، والمصلحة، والنفعية.

في إطار علاقة التقليد بالحداثة، كنتم قد أشرتم في كتابكم «الحداثة وما بعد الحداثة» إلى الأنموذج الياباني، باعتباره أنموذجاً تعامَلَ بشكل تاريخي عقلاني وإيجابي مع الحداثة، لماذا لا يتمّ التفكير- كما طرح محمد عابد الجابري- في أن يتمّ التحديث من داخل المنظومة التقليدية نفسها، لا من خارجها، وفي صراع معها؟

- كيف تريد من هذه المنظومة أن تمارس التجديد، وتمارس التحديث، وهي نفسها لم تفتح نوافذ تساعدها على ذلك؟ التجديد والتحديث يفترضان الخروج من الدائرة الضيِّقة، وفتح كوّات ضوء، لا عن طريق استعمال التراث، فحسب؛ لأن المشكلة هو أن الاتِّجاهات التجديدية والتحديثية أو الإصلاحية، حتى داخل الفكر الإسلامي، تعتقد أن بإمكانها أن تمارس هذه العملية من الداخل، في حين أن الداخل محكوم بسقف تاريخي، ومعرفي، أكاد أقول إنه لم يعد يتوفَّر على الإجرائية نفسها.
كيف تريد أن تمارس التحديث أو التجديد بأدوات تقليدية؛ هنا هو صلب المشكل. التحديث والتجديد ليسا، فقط، في المجتمع، بل داخل هذه المنظومة التقليدية، ولا يمكن أن تتمّا إلّا عن طريق استيعاب مكتسبات العقل الحديث، متمثِّلةً، ليس في التكنولوجيا، التي لم يعد للإسلاميين أيّة مشكلة معها، فحسب، بل في العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية أساساً، التي تنظر إلى الظاهرة الإنسانية نظرة أخرى غير دينية؛ نظرة واقعية وموضوعية.
مثلاً: الفهم الديني التقليدي لظاهرة الفقر بأنه قَدَر ومكتوب، في حين أن التحليل السوسيولوجي يعتبر أنه نتيجة لسوء توزيع الثروة وسوء التدبير وضعف الإنتاج... هنا هو الانتقال إلى العقل الحداثي، أو ما يسمِّيه «أركون» العقل الكوني المنفتح، القادر على التفسير العصري للظواهر. المشكل هو انغلاق البنية الدينية على نفسها.
فالتعليم الديني معزول عن التعلم العمومي، ومحصَّن، ويعتبر أن إدخال علوم أخرى مع الدين هو تدنيس له، سواء عن طريق السلطة السياسية، أم عن طريق البيروقراطية الحديثة التي تحمي هذا الدين.

لقد شاءت الألطاف أن لا ينشر هذا الحوار الماتع إلّا بعد مرور ثلاث عشرة سنة. ما رأيكم في مضامين هذا الحوار، بعد مرور كلّ هذا الزمن على إجرائه في القاهرة؟

- أوّلاً: أودّ أن أعبِّر لك عن مشاعر التقدير والإعزاز التي أكنُّها لك، منذ لقائنا، في القاهرة، في حوالي 2004، وهي المشاعر التي عمَّقتها صلاتنا هنا في المغرب.
أمّا فيما يخصّ مضمون الحوار فأقول: على الرغم من أصداء بعض الأحداث، فإن الآراء التحليلية المقدَّمة يحكمها الهم أو الهموم الفكرية، أساساً. إن للحدثية، ولقوّة الوقائع السياسية، تأثيراً آنيّاً قويّاً، ولحظات التاريخ الصغيرة تجرّك إليها، وتشدُّك شدّاً. لكن التزامات جيلنا الثّقافية كانت تجرُّنا في الاتِّجاه المعاكس؛ أيّ في اتِّجاه عدم الغرق في الآنيّ العابر، مع محاولة قراءة دلالاته البعيدة المدى، أو أصدائه التاريخية، على مدى الزمن الطويل.
فالبعد الثّقافي- حتى لا أقول (البعد الفكري)- هو صمّام وقاية من الانجرار إلى الأحكام المتسرِّعة والعابرة التي تمرّ كما السحابة السائرة.
فكلّ الشكر لك، على الحرص والمثابرة.

العدد 115 مايو 2017



العمل الفني: وضحى السليطي (قطر)



الأدبُ الإسلامي التركي
في عصر الجمهورية

برز اليسار التركي، كغيره من تيّارات اليسار العالمي، بتقديم عدد من المبدعين الكبار في الأدب، وإذا كان ناظم حكمت ويشار كمال وعزيز نسين قد برزوا من هؤلاء، عالمياً، فيمكن القول إن مبدعي القرن العشرين الأتراك البارزين، هم، في غالبيّتهم، ومَنْ تُنسب إليهم تيّارات الحداثة الشعرية (حيث كان الشعر يتصدّر الساحة الأدبية)، إن لم ينتموا إلى اليسار فقد انتموا إلى اليسار الديموقراطي، الذي لا يخفي أورهان باموق، الحائز على جائزة نوبل للأدب، انتماءه (فكريّاً) إليه.في الفترة الأخيرة، برز تيّار جديد في الأدب التركي، يمكن تسميته «الأدب الإسلامي»: أليس لهذا الأدب جذور؟ ألم يكن موجوداً سابقاً؟ ما الظروف التي أدّت إلى انتشاره؟ ما المواضيع التي يتناولها هذا الأدب؟ وما خصوصيّاته؟

عبد القادر عبد اللي

> حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ 1960 و1980، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي

لدى الإسلاميين العرب، عموماً، فكرة أن الإسلامي والقومي هما على طرفَيْ نقيض، ولعلّ هذه النظرة ناجمة عن محاربة الأنظمة التي تدّعي تبنّيها الفكر القومي للتيّارات الإسلامية، ولا يُنظَر إلى تلك الأنظمة بوصفها أنظمة ديكتاتورية، حاربت كلّ مَنْ يقف ضدّها، مهما كان انتماؤه السياسي. والأمر، في تركيا، مختلف تماماً، فيمكن أن يكون هناك كاتب قومي، يُطلق عليه اسم (إسلامي)، والعكس صحيح، فالقوميون الأتراك منقسمون على أنفسهم في النظرة إلى الدين الإسلامي؛ فمنهم من يتبنّى هذا الفكر، ومنهم من يعاديه، ومنهم من يتّخذ منه موقفاً حيادياً، ولكنهم بقوا، طوال فترة الجمهورية، الأقرب من التيّارات الإسلامية. وبقي مصطلح «الأدب المحافظ» سائداً إلى الآن، ليُستخدَم حول هذا الأدب، ونادراً ما نجد، في تركيا، عبارة «الأدب الإسلامي»، وفي أغلب الأحيان، يُطلق هذا المصطلح أعداءُ التيّارات الإسلامية.

البدايات

لعلّ غياب الخطّ الفاصل بين كلٍّ من الإسلامي والقومي، في تركيا، يبرز، على الأكثر، لدى الشاعر محمد عاكف أرصوي (1873 - 1936) مؤلِّف النشيد الوطني التركي (نشيد الاستقلال)، الذي يستخدم في كلماته بعض المفردات التي تعدّها التيّارات الإسلامية العربية مُحَرَّمات كبرى، ومنها عبارة «عرقي البطل» التي تغيب عن كثير من الترجمات العربية، ولكنها واردة في ترجمة رئاسة الجمهورية التركية:

هلالَنا المدلّل، أرجوكَ لا تقطِّبْ حاجبَ الجمالْ
ابتسمْ لعرقي البطل! ما هذه الهيبةُ، وذاكَ الجلال؟
وإلا لن تصبحَ دماؤُنا الزكيّةُ لكَ حلالْ.
من حقِّ أمّتي، التي تعبدُ «الحقَّ»، الاستقلالْ.

وعلى الرغم من هنا، استخدم الشاعر عبارات، أبرزت قِيَماً إسلامية، كما ورد في الشطر الأخير من المقطع السابق: «أمّتي التي تعبد الحقّ»، وهناك غيره الكثير. والقيم الإسلامية لم تغب عن كثير من قصائده الأخرى، ففي هذا المقطع - على سبيل المثال - يتحسّر الشاعر على فقدان الدين أَلَقه:

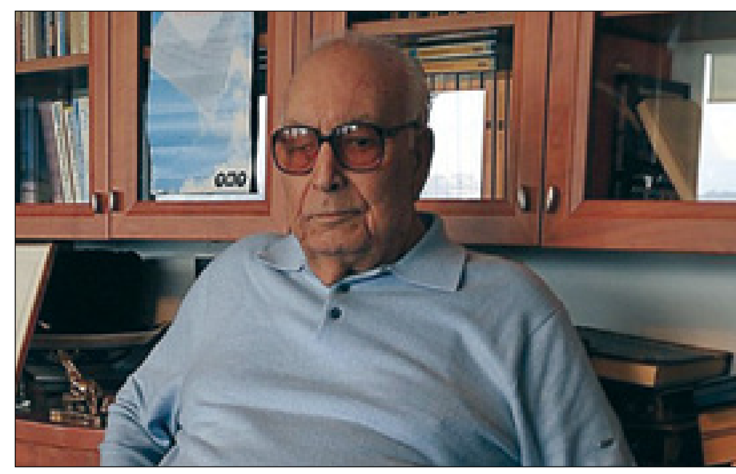
آه، أين ذاك الدين، دين العزم والثبات،
دين الأرض النازل من السماء، دين الحياة؟
ما هذه التقاليد الضيِّقة والمكرَّرة؟
هل قلت إنه الإسلام؟... أستغفر الله، ولو!

تمكّن محمد عاكف أرصوي من إثبات ذاته، وحظي باحترام كبير؛ ولعلّ السبب الرئيس في ترسيخ هذه الظاهرة هو اشتغاله على القيم القومية من جهة، ووفاته قبل المَدّ اليساري الذي بدأ يقوى إبّان الجمهورية، من جهة أخرى، فقد صادفت وفاته قبل التشدُّد بالقيم العلمانية المعادية للدين التي بدأت تظهر في مطلع الثلاثينيات.

الاسم الثاني الأبرز، في هذا التيّار، هو نجيب فاضل (قصاكورك) (1904 – 1983)، الذي أصبح رمزاً، ومنارةً لأدباء التيّار الإسلامي التركي. ويختار أورهان باموق اسم «نجيب» لإحدى شخصيّات روايته «ثلج»، التي تتناول الإسلام السياسي التركي، إذ كان اسم نجيب اسماً حركيّاً، اختارته الشخصية الروائية التي تهوى الكتابة؛ تيمُّناً بالكاتب نجيب فاضل، وتسعى لأن تؤسّس أدباً إسلامياً.

ولعلّ العمل السياسي قد لعب دوراً في إبراز نجيب فاضل، فهو مؤسِّس تيّار سياسي إسلامي: «جمعية الشرق العظيم»، وترأس هذا التيّار، وأصدر مجلّة «الشرق العظيم» الناطقة باسم هذا التيّار بين عامَيْ 1943 و1978. وقد أبرز، من خلال هذه المجلّة، أفكاره الإسلامية، وكان التيّار الإسلامي في تلك الفترة، عموماً، يسير في نهج مؤيِّد للولايات المتّحدة الأميركية ولحلف الناتو، بوصفه حلفاً ضدّ المدّ الشيوعي، وهكذا كان موقف نجيب فاضل، فقد عارض تظاهرات الطلّاب الصاخبة التي احتجّت على وصول الأسطول السادس الأميركي إلى البوسفور، بين عامي 1967 - 1969، وانتقدها.

لم يكن نجيب فاضل شاعراً، فقط، بل كتب كثيراً في الفكر، والنقد، والسياسة. ومنها مقولاته القصيرة، التي يبرز فيها موقفه الإسلامي من أكثر العبارات المتناوَلة، والتي أعيدت إلى التناول بعد وفاته، وبعد نشوء المرحلة التي سمّاها الإسلاميّون «الصحوة الإسلامية» أو ما تسمّى، عموماً، «المدّ الإسلامي». وبمناسبة الصحوة، فهو من أوائل المدافعين عن هذه الصحوة، إذ يقول: «الصحوة أفضل طريق لتحقيق الأحلام»، وفي قضيّة الحرّيّات الجنسية، يقول: «سمّوا الوقاحة جرأة، والزنا عشقاً! وهكذا، قضوا على أخلاق جيل». وإن أكثر مقولة متناوَلة، في تركيا، من كلماته، هي العبارة التي يهاجم فيها سفور المرأة في فترة، كان الحجاب نادراً في هذا البلد، فيقول: «المرأة غير المحجَّبة مثل البيت بلا ستائر، فهو إمّا للإيجار أو للبيع». والطريف أن قلب الكاتب كان في طرف، وفكره وعقيدته في طرف آخر؛ فقد وقع الشاعر في عشق السيّدة نسليهان (وهي مكشوفة الرأس)، وتزوّجها، وكان زواجه هنا أهمّ ثغرة، نفذ إليها المناهضون للإسلام السياسي؛ للهجوم عليه، وانتقاده بحِدّة.


كمال يشار

وعلى الرغم من نشوب صراع لغوي حادّ بين اليسار واليمين، في الستينيات والسبعينيات، ونزوع اليسار التركي إلى التأصيل اللغوي؛ وهو يعني التخلّي عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية، واستبدال كلمات ذات جذور تركية بها، فإن اليمين (الإسلامي / المحافظ) لم يكن متطرّفاً جداً في الرؤية اللغوية. وما عدا بعض الحالات القليلة، كان منسجماً مع التطوّر اللغوي، والسبب في هو البعد القومي القوي لدى هذا التيّار، فقد كان متقبّلاً للتأصيل اللغوي، ولكنه نابذ للشطح الكبير الذي كان يحدث، وللتغريب اللغوي الذي تجلّى بنزعة الاستعاضة عن الكلمات العربية والكلمات الفارسية بكلمات لاتينية، في كثير من الأحيان. فعندما تُطرَح مفردة تركية مقابل مفردة عربية أو فارسية، لم يكن هذا التيّار شديد التمسُّك بالكلمة العربية أو الكلمة الفارسية، وإذا انتشرت تلك المفردة بين الناس، نجده يتقبّلها ويستخدمها. فيقول رائد الأدب القومي التركي ضيا غوكالب، حول استخدام ثلاث مفردات: واحدة عربية، والأخرى فارسية، والثالثة تركية، لمعنى «الليل»:

ليكن العروض لكم، والوزن لنا لغة الناس التركيّة لنا.
ليل لكم، شب لكم، و(غجة) لنا؛
فلا يحتاج معنى واحد ثلاث كلمات.

من جهة أخرى، كان شعراء هذا التيّار، عموماً، من أنصار الشكل التقليدي في الشعر، فاعتمدوا الوزن والقافية وشعر التفعيلة. وعلى الأغلب، كان هذا الشكل يفرض على الشاعر الغوص في القواميس اللغوية لاستنباط كلمات تناسب الوزن والقافية، ولكنها لم تكن كثيرة، فللتواصل مع الناس وتحقيق الجماهيرية أولويّة لدى هؤلاء الكُتّاب.

ومع نموّ التيّار اليساري، في السبعينيات من القرن العشرين، برز التّيار الإسلامي، بقوّة، في العديد من الدول الإسلامية، وأطلق أنصار هذه الحركة عليها اسم «الصحوة الإسلامية»، ولكن الآخرين أطلقوا عليها اسم «المدّ الإسلامي». وفي تركيا، كانت هذه الحالة موجودة، ولكنها برزت أكثر، وكان لها صداها في الأدب أيضاً، ولعلّ الشاعر المعاصر عصمت أوزال (مواليد 1944) من أهمّ الوجوه الأدبية التي برزت في هذه الفترة؛ فهو كاتب يساري النشأة، وكان له نشاط مهمّ في هذا الميدان، ولكنه، في عام 1974، تحوّل تحوُّلاً جذرياً، وأصبح من رموز الحركة الإسلامية والفكر الإسلامي. وإضافةً إلى كتابته الشعر والنصوص التجريبية والزاوية الصحافية،ترجم عدداً من الكتب عن الفرنسية، منها: «الإمبراطورية العثمانية والتقاليد الإسلامية» للكاتب نورمن إتزكويتز، و«الجهاد - مشروع أساسي» لعبد القادر الصوفي.

وعلى الرغم من كون عصمت أوزال من نجوم الفكر الإسلامي في تركيا، ونيله تكريم «اتّحاد الأدباء الأتراك» ذي التوجُّه المحافظ (الإسلامي / القومي)، وهو ينظّر في هذا الميدان، إلا أننا لا يمكن أن نطلق على أدبه صفة «الإسلامي»، ويمكن القول- ببساطة- إنه يقدّم الشعر على الأيديولوجيا، ولكنه- على الرغم من هذا- لم يحظَ بقبول الطرف الآخر.

على صعيد الشعر- أيضاً- ينظّر الشاعر سزائي قرة قوتش (1933) للشعر الذي يتناول قضايا ما وراء الطبيعة، ويرى أن هذا الشعر قد استُبعد في الأدب التركي، اعتباراً من عصر التنظيمات (أواسط القرن التاسع عشر)، ولم يبقَ إلا القليل جداً من الشعراء الذين يكتبون في هذه القضيّة.

الحقيقة أن غالبية شعر سزائي قرة قوتش بعيد عن المباشرة، ومثله مثل عصمت أوزال، ولكن القيم الإسلامية تتجلّى، بوضوح، في ندرة من قصائده، كقصيدة «الصوم والإنسان»:

الصوم صوت الروح، يأتي كلّ عام
تمسّ كعابه الفضّيّة قلوبنا،
ويبدأ الجسم بالدوران مثل قربان للمعبد
يردم الدعاءُ الهُوى، ويغسل
البشرة بين راحتَي الروح

حدّة الصراع بين اليسار واليمين، في تركيا، بين عامَيْ 1960 و1980، ساهمت بتمويه الخطّ الفاصل بين القومية والإسلام، في الأدب التركي، وبرز عدد من الشعراء والروائيّين والقصّاصين والمؤرّخين الإسلاميّين. الشاعر (عبد الرحمن) جاهد ظريف أوغلو (1940 – 1987) من أبرز شعراء هذا التيّار، وكتّابه. وفي قصيدة طويلة (ديوان) له، هي «سبعة رجال جميلين»، يمتدح أعلام الأدب القريبين من نهجه، وهم- إضافةً إلى نجيب فاضل-محمد عاكف إنان، وأردم بيازيد، وراسم إوزدَن أورَن، ونوري باقديل، وعلاء الدين أوزدن أوران.

الصراع في ميدان الرواية

مع تراجع أهمّيّة الشعر، وقلّة قرّائه، وانتشار الرواية، انتقل الصراع إلى ميدان الرواية والقصّة أيضاً. ولعلّ بروز الرواية التاريخية، ورواجها، وتزايد الاهتمام بقراءتها، لعب دوراً مهمّاً في اتّخاذ الرواية ميداناً لصبّ الرؤى السياسية.

بدأ كثير من الروائيّين الأتراك بتناول التاريخ التركي: القريب،

والبعيد، وخاصّة السلجوقي والعثماني منه، لإبراز القيم الإسلامية، بوصفها قيماً أصيلة في تشكيل المجتمع التركي. وإضافةً إلى المواضيع التاريخية التي تمجّد الدور الإسلامي، طَرَق الأدباء الإسلاميّون باباً فنّيّاً جديداً، هو اللغة (المفردات العثمانية).

أ- التغنّي بالماضي: إن أهمّ المواضيع التي بدأ الكُتّاب الإسلاميون تناوُلَها هي القصص التاريخية، مثل فتح إسطنبول، وحياة السلطان سليمان القانوني، والسلطانات العثمانيات: من حُرّم إلى كوسم... في هذه الروايات، هناك قيم إيجابية دائماً، وتمجيد لكلّ نقطة من نقط التاريخ العثماني، ويتمّ التأكيد على تقى السلاطين العثمانيّين وورعهم وعدالتهم، حتى أننا نجد بعض الكُتّاب يبرّرون قتل السلطان العثماني لأخوته، تحت عنوان الحرص على الدولة، وعدم الانشغال بالصراع على الحكم. وهكذا، فإمّا أن يتمّ التغاضي عن قتل السلطان محمد الفاتح أخاه البالغ من العمر ثمانية أشهر، أو تبرَّر هذه القضيّة في كثير من أعمال كُتّاب هذا التيّار.

وكان السلاطين، دائماً، شخصيّات ملهمة، لا تحيد عن الصواب، ولعلّ أبرز كُتّاب هذا النوع من الروايات: أوقاي ترياقي أوغلو، وشيدا قوتش، وناظان بكر أوغلو. وهناك- أيضاً- سبل أرصلان، وجيهان أقطاش اللتان تناولتا التاريخ الإسلامي وحياة الصحابيّات وأمّهات المؤمنين. ومن المؤرِّخين الذين يقدِّمون التاريخ العثماني على أنه- أيضاً- صفحة ناصعة البياض، لا تشوبها شائبة، مصطفى أرمغان، وطلحة أوغورلو... وغيرهما.

ب- اللغة: إضافةً إلى المواضيع التي تناولها الكُتّاب الإسلاميّون، دخلت فنّيّة جديدة على اللغة، وهي التنقيب، في الأدب العثماني وفي المعاجم، عن كلمات ميّتة، ومحاولة بعثها واستخدامها في الكتابة.

الحقيقة أن الفضل في هذه الخصوصية لا يعود إلى الكُتّاب الإسلاميّين، وإن أوّل كاتبة طرقت هذا الأسلوب اللغوي هي


ناظم حكمت

أليف شَفَق، في طبعات رواياتها التركية (تكتب العمل باللغتين: الإنكليزية، والتركية، وهناك، غالباً، فروق بين النصّين)، فقد حرصت هذه الكاتبة على بناء جملة، فيها كلمات حديثة إلى جانب كلمات عثمانية ميّتة أو نادرة التداول. ولكن الكُتّاب الإسلاميّين رسّخوا هذه الخصوصية اللغوية، وكتب بعضهم روايات، يستحيل فهم بعض عباراتها في الوقت المعاصر، من قِبَل أفراد الأجيال الحاليّة كلّها. على سبيل المثال، يستخدم إسكندر بالا، أستاذ الأدب العثماني، في رواياته، لغة عصيّة على القارئ التركي، وتأتي سبل أر أصلان- أيضاً- ضمن هذا النوع من الكُتّاب، فهناك كلمات، لو أجرينا استطلاعاً للرأي العام عن الذين يفهمونها، لما وجدنا واحداً بالألف من الناس يفهمها!

هل استخدام هذه اللغة، جاء بوصفه ردّة فعل إزاء لغة الكُتّاب المغربيين والشيوعيّين، باستخدام كلمات لاتينية، أم هي محاولة لإيجاد فنّية خاصّة بهذا الأدب، أم جاء اعتقاداً بقدسيّة تلك الكلمات ذات الجذور: العربية، والفارسية، وارتباطها بالتاريخ الإسلامي؟ لعلّ الأمر مختلف عن كلّ هذا؛ إذ هو محاولة لإعطاء النصّ شيئاً من السحريّة اللغوية، من خلال اللغة (اللغز) التي تدفع القارئ إلى التفكير.

ظاهرة، أم حالة عابرة؟

مئات الكُتّاب الأتراك، اليوم، يندفعون للكتابة في ميدان ما يمكن تسميته الأدب الإسلامي، بعد أن كانوا، في البدايات، يُعَدّون على أصابع اليدين. وهناك أعمالٌ تحوز قيمة فنّية، وأخرى يمكن تصنيفها في إطار الدعاية (البروباغندا)، والتاريخ كفيل بأن يقرّر إن كان سيدفنها، كما دفن كثيراً من كُتّاب الشعارات الشيوعيين تحت اسم (أدب)، أم سيكسبها ديمومة للأجيال اللاحقة!.

العدد 104 يونيو 2016


أورهان باموق

جـذور الأدب الإيطالـي

تعـود جـذور تاريخ الأدب الإيطالـي إلـى القـرن الثـالـث عشـر، عندمـا بـدأت تظهـر نصـوص أدبيّـة مكتوبـة باللّغـة الإيطاليـة، فـي عـدّة مقاطعـات مـن شـبه الجزيـرة الإيطاليـة. فحتـى ذلـك التاريـخ، كانـت اللّغـة السـائدة هـي اللاتينيـة. بينمـا كانـت الإيطاليـة، أو اللهجـات المحلّيّـة السـوقية، منتشـرة علـى نطـاق محـدود جـدّاً، مـن بينهـا اللهجـة التوسـكانية التـي فرضـت نفسـها، لاحقـاً، لغـةً رسـميّة للبـلاد بعـد صـدور ملحمـة دانتـي أليجييـري «الكـوميديـا الإلهيـة» التـي كتبهـا بهـذه اللهجـة، لتتطـوّر فيمـا بعـد، وتأخـذ شـكلها الحالـي، المسـتمَدّ، علـى كلّ حـال، مـن اللاتينيـة، لغـة الإمبراطوريـة الرومانيـة. وظـلّ الأدب الإيطالـي، دائمـاً، مرتبطـاً بالهويّـة الـوطنيّـة. والنقـاش التاريخـي حـول هـذا الأدب كان يتشـابك، منـذ البدايات، مع منظـور نهضـة المجتمـع، حيث تحـوّل– تدريجيـاً– مـن مجتمـع أدبـي، إلـى مجتمـع وطنـي. وكان هـدف الأدب الإيطالـي، دائمـاً، هـو الحصـول علـى خاصّيـة وطنيّـة، ابتـداءً مـن جوفانّـي «ماريـو كريشـيمبيني» و«جاجينتـو جيمّـا»، وانتهـاء بـ«جيرولامـو تيرابوسـكي» و«فرنشيسـكو دي سـانكتيس». وبقـي هـذا الأدب، باسـتمرار، الوسـيلة الأسـاس لتوحيـد الإيطالييـن، إلـى درجـة يمكـن الحديـث فيهـا عـن إيطاليـا أدبيّـة مقابـل إيطاليـا بُنِيَـت علـى قاعـدة سياسـيّة، وإثنيـة، واقتصاديّـة.

تقديم وترجمة: يوسف وقاص

دانتي، في كتابه «اللهجات السوقية»(1)، كان يقترح إيجاد لغة وأدب قـادرَيْن على تجاوز حدود عشرات الممالك والإمـارات والدوقيّات المتنافرة فيما بينها، لتوسيع الرؤية نحو مجتمع يملك قواسم وجدانية واهتمامات مشتركة، تستند، فوق كلّ شيء، إلى النقاش البنّاء والتبادل الثقافي. فيما بعد، و- ربّما- نتيجة جُهْد الأدباء في الدرجة الأولى، ظهرت نصوص تدعو إلى هذا النهج وتمجّده، مثل قصيدة «إيطاليا موطني» لـ«فرنشيسكو بترارك»، وقصيدة «إلى إيطاليا» لـ«جاكومو ليوباردي»، وكانت الغاية منها مواجهة مشكلة العلاقة ما بين الأدب الإيطالي والهويّة الجمعية التي كانت قد بدأت تطفو على السطح. بينما، في القرن التاسع عشر، كلّ الكتّاب المعروفين: من غابرييل ده أنّونسيو، وفيليبّو مارينيتّـي، مروراً بجوزيبّي أونغاريتّي وإيليو فـيتّاريني، حتى بييـر باولـو بازوليني، وليوناردو شاشا، وإيطالو كالفينو، وأومبرتو إيكو، كانوا قد قدّموا أنفسهم بوصفهم مترجمين للوجدان الوطني. وحتى عندما عقد البعض العزم على تخطي هذا التقليد، فإنه فعل ذلك ضمن المنظور الوطني، كما حدث في بداية موجة الطليعة الجديدة مع روايتَيْن، صدرتا في عام 1963: «الأخوّة الإيطالية» لـ«ألبرتو أربازينو»، و«نزوة إيطالية» لـ«إدواردو سانغوينيتي». وفي وقتنا الحالي، يستمرّ الكتّاب في قياس أنفسهم مع إيطاليا الأدبيّة، كما يُلاحظ من عناوين بعض الروايات، مثل «إيطاليا الهانئة» لـ«فرنشيسكو بيكّولـو» (2007)، و«إيطاليا في الأعماق» لـ«جوزيبّي جينّا» (2008).

لكن، ما هو واقع الأدب الإيطالي في وقتنا الحالي؟ أو- بالأحرى- ما هو واقع أدب الشباب؟ حاول الناقد سيرجيو بينت أن يجيب على هذا السؤال، بمقال عنوانه «أدب بلا رهان»، نشر في المجلّة الشهرية «ستيلوس». في تحليله الكامل والواضح، يحاول «بينت» أن يقدّم لنا مشهداً عامّاً لبانوراما الأدب الإيطالي المنوّع: «إيطاليا التي تروي نفسها دون أن تقع في شرك الترويج، خلال أعياد الميلاد. مع ذلك، في كلّ مرّة أضع فيها قدميّ في مكتبة ما، أشعر بإحساس من يدخل إلى سوبر ماركت مُبَهْرِج، جذّاب ظاهرياً، مثل كتالوجات كارفور (سلسلة مخازن كبيرة تبيع كلّ شيء) التي تطفح بها صناديق البريد».

فبحسب رأي «بينت»، المشكلة ليست في تقييم مستوى طبقات معيَّنة، بقدر ما هي الوقوف عاجزين أمام استفحال سياسة نشر، تقضي على الآخرين باسم السوق، وتجبر الكتّاب الحقيقيّين على اللّجوء إلى أماكن مخفيّة، وتروّج لشيء كانت تروّجه، دائماً، لوحدها»؛ أيّ «بينت» -باختصار- لا يرى أيّة بارقة أمل في كتابات هذا الجيل من الشبّان، إنّما- بحسب رأيه- دور النشر تُعتّم، بشكلٍ مقصود، على أعمال الكتّاب الحقيقيين متذرّعة بأحكام ومتطلّبات السوق، دون أن ينكر البديل، أو

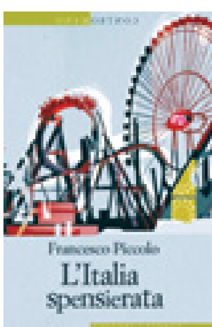


كان هدف الأدب الإيطالي، دائماً، هو الحصول على خاصّية وطنيّة، و«فرنشيسكو دي سانكتيس». وبقي باستمرار، الوسيلة الأساس لتوحيد الإيطاليين

من هم هؤلاء الكتّاب، بالضبط. بينما بالنسبة إلى «بربارة غوتسي» (ناقدة شابّة) فإن الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً، رغم ما يثيره هذا المصطلح الأخير من نقاش وتشكُّك في الدوائر الأدبيّة. وتتساءل ما إذا كان هذا الصدام الأزلي بين الكتابة المتأصِّلة، المتمرِّسة، وبزوغ محاولات وتصوُّرات جديدة، أحياناً (حتى تجارب لغوية)، والذي بدأ يتَّخذ في إيطاليا- بكثافة مثيرة، في السنوات الأخيرة- ملامح واضحة تقريباً، ليس سوى محاولة من الجديد لكي يطغى على القديم. ولا أعتقد أن هذا بالأمر المستجدّ لأيّ أدب، في أيّة حقبة؛ فالجديد». يحاول، دائماً، أن يتخطّى القديم. مع ذلك، يبدو أن فكرة (الجديد يطغى على القديم) ليس بمقدورها أن تأتي «بنسغ جديد»، وبهذا الصدد، لا تنقص الأصوات والوجوه التي تتناوب في الفالس الصاخب لدور النشر، ولا توجد هنالك، بعد، إمكانية لتقييم هذا الجديد بطريقة عمليّة؛ أي ما إذا كان يخطو إلى الأمام أم إلى الوراء. إذن، من الصعب العثور، في هذه الكتابات المبدئية لهؤلاء المؤلِّفين «الشباب»، على بنية تتجاوز، روائيّاً، ما كان سائداً.

الواقع الإيطالي الحالي يبدو وكأنه متعطّش للمبتدئين، لكتّاب، يمكن تعريفهم أو تحديد هويّاتهم بوصفهم شباباً





بالعكس: إنه، في بعض السياقات، لا يميل «الجديد» إلى تخطّي «القديم» بحدّ ذاته فحسب، إنما يحاول أن يتجاوز بانوراما الأدب المعاصر كلّيّاً، وأن يفرض نفسه، بحكم قوّة تأثير دور النشر على السوق، وهذا ما يزيد من ضبابيّة الأفق.

الرواية الإيطالية

من آكلي لحوم البشر إلى المافيا



في هذه الدراسة المختصرة، أردت أن أقدِّم لمحة بسيطة للقرّاء عن أهمّ مكوِّنات هذا الأدب، وكتّابه، وشئت أن أبدأ مع (1966) رغم أنه لا يُعَدّ شابّاً، حتى في بلد مثل إيطاليا، حيث نادراً ما يشعر المرء أنه أصبح مسنّاً! ومع أن كثيرين من النقّاد وعشّاق الأدب الإيطالي لا يريدون الخروج من نطاق من تركوا أثراً عميقاً في نفوس القرّاء في القرن المنصرم، مثل ألبرتو مورافيا، ولويجي بيرانديللو، وليوناردو شاشا، وأومبرتو سابا، وكارلو إميليو غادّا، وإيطالو كالفينو، وغيرهم، إلَّا أن الجيل الجديد- بغضّ النظر عن آراء بعض النقاد- يستحقّ أكثر من وقفة تأمُّل، لأن المواضيع التي يتناولونها في كتاباتهم تلامس، عن قرب، مشاكل المجتمع الإيطالي والأزمات التي تعاني منها القارّة الأوربية... بشكل عامّ، كما فعل- بالضبط- أمّانيتي في كتابه الأخير، أو روايته القصيرة «أنا وأنت» (دار نشر إيناودي، ٢٠١٠)، وهي تتحدَّث عن قصّة صبيّ يوهم ذويه أنه ذاهب في عطلة لمدّة أسبوع إلى الجبل، بصحبة أقرانه في المدرسة، لكنه يبقى مختبئاً في قبو المنزل.

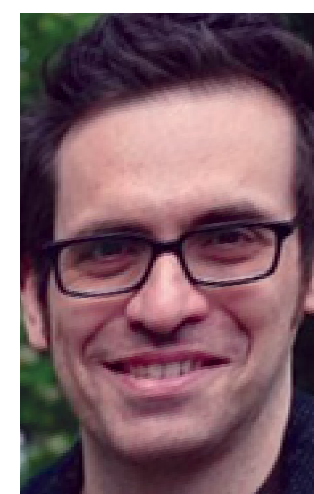
يوسف وقاص

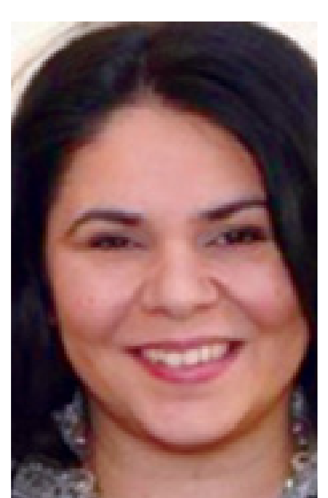
وهذه ليست المرّة الأولى التي يروي فيها أمّانيتي قصّة صبيّ ذي شخصية مشاكسة، فوجئ متلبِّساً في «خط الظلّ» حيال غموض الحياة ومسؤوليتها بعد النضوج: «المراهق يعيش الحاضر لفترة طويلة، ثم- فجأةً- يتساءل: أيّ شخص سأكون؟، وماذا ينتظرني، وماذا سأواجه في المستقبل؟»، كما صرّح في مقابلة صحافية لجريدة «لا ريبوبليكا».

فنحن- إذن- أمام أفق جديد يحدّد مسار الكاتب نفسه، الذي كان يشكّل، في التسعينيات، طرفاً من تلك الظاهرة الأدبيّة، أو ذاك الشهاب المحموم الذي اتّخذ اسم «آكلي لحوم البشر»، من قِبَل مجموعة من الكتّاب الشباب، من بينهم- أيضاً- ألدو نوفهْ، وتيتسيانا سكاربا، الذين كانوا يلجون المشهد الأدبي، ويروون قصصاً مرعبة، واقعية؛ أي «بولب»(1) تماماً. وقد صدر لهذه المجموعة، في عام 1996، أنطولوجيا بعنوان «شباب من آكلي لحوم البشر»، حيث صنّفهم النقّاد، لاحقاً، بهذا الاسم، وثمّة مفكّرون، مثل ماوري، وغولييلمي، انتقدوها بشدّة، لأنها تحتوي على قصص بعيدة جدّاً عن الواقع الإيطالي، ولكن ظهور قضيّة «وحش فلورنسا»، بعد عدّة أشهر، و«القاتل الممنهج» في جنوة، و«عبّاد الشيطان» في مقاطعة لومبارديا، والجريمة الشنيعة التي ارتكبها إريكا وعمر بحقّ ذوي الفتاة، أثبتت أن الأدباء يستبقون الواقع، في كثير من الأحيان.

والحقيقة أن هذه الموجة اكتشفتها- بالدرجة الأولى- دور النشر الكبرى، وروَّجت لها، وحقَّقت من ورائها أرباحاً طائلة، إلَّا أنها سرعان ما اضمحلّت، وكلّ واحد منهم سلك، بعد ذلك، طريقاً خاصّاً به، وبالنسبة إلى أمّانيتي كانت فرصة- أيضاً- لكي يمنح صوتاً لرغبته في سرد قصص تحكي عن الواقع الإيطالي المعاصر، من خلال زجّ براءة الأولاد في المشهد السردي، كما حدث- على سبيل المثال- في رواية «مثلما يأمر الربّ» (موندادوري، 2006).

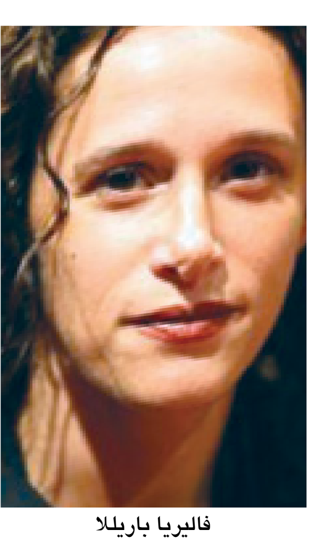
أمّانيتي استخدم في هذه الرواية لغة شفّافة، دقيقة وسلسة، ضمن آلية سردية مركّزة وواضحة، وأبطالها: أب حليق الرأس ينتمي إلى عصابات النازيين الجُدَدْ، وابن مراهق، يتحرّكان في مشهد قاتم (أسوأ ممّا يمكن أن يتخيَّله المرء في إيطاليا) بين بيت، هما مَنْ بَنَياه، بجدران عارية غير مُلبّسة بالإسمنت، وسهل، تنفر من منابعه الأنهار، وتتسلّل

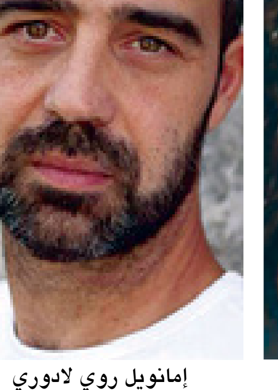

نيكولا لا جويا



ميكيلا مورجا


كيارا غامبيرالي


فاليريا باريللا


إمانويل روي لادوري

بين الطرق الدائرية المحيطة بالمدينة والطرق الزراعية ومستودعات ومراكز التسوُّق الضخمة. بيئة مختلفة، تماماً، عن حقول القمح المشمسة، كما في الرواية السابقة، تلك التي منحته الشهرة «أنا لا أخاف» (إيناودي 2001). من جهة أخرى، ورغم أنها صدرت عام 2006، إلّا أنه يمكننا القول إن رواية «عمّورة» (دار نشر موندادوري) لروبرتو سافيانو (وكان- حينذاك- في الثلاثينيات من العمر تقريباً) تملك بعض القواسم المشتركة مع رواية أمّانيتي المذكورة، لأن كلتيهما تندّدان، بقوّة، بالعالم السفلي وبالفساد، إلّا أن رواية سافيانو الجريئة (الذي يعيش حالياً تحت حماية مشدّدة خوفاً من انتقام عصابات الكامورّا التي تسيطر على نابولي وكافة مقاطعة كامبانيا)، والتي هي أقرب ما تكون إلى ريبورتاج صحافي، استطاعت أن تصل إلى قلب القرّاء. وفي الوقت نفسه، عرّفت الطبقة المتوسّطة من المفكّرين بمدى تعقيد حبكة الإجرام في إيطاليا، إجرام عصابات المافيا (صقلية)، الدرانغيتا (كالابريا) «لا كامورّا» (نابولي)، و«لا ساكرا كورونا أونيتا» (مقاطعة بوليا)؛ وهو أمر- على كلّ حال- لم يكن خافياً على أحد؛ فهذه الروايات تسرد المشهد الإيطالي، وتفضح العلاقة غير العادلة بين الرخاء والإجرام والحياة الاعتيادية المطمئنة وحياة الرعب، وهي مواضيع تحوم، اليوم، حول فلكها، روايات جديدة وكتّاب جدد، مثل نيكولا جويا، أيضاً، الذي يقيس نفسه، مع الاضطراب الأنثروبولوجي الذي هزّ المجتمع الإيطالي في عام 1992، برواية «جالباً كلّ شيء إلى البيت» (إيناودي، 2009)، دون ان يتمكّن أحد من تحديد مصدره أو أصوله(ظاهرياً، طبعاً) لرغبة في نفس يعقوب!

وفيما لو أردنا أن نردّد مع لا جويا: بالنسبة إلى أبناء جيلي، الأمر يتعلّق بامتلاك صدمة بلا حدث. نحن لم نمتلك تاريخاً حاسماً لكي نشتقّ منه البقيّة، ولكن هذا لا يعني أنه، في لحظة ما من الثمانينيات، لم يكن هنالك حدث كارثي مَسَّ الجميع. «جالباً كلّ شيء إلى البيت»، يراد الاشارة به إلى إعادة امتلاك شيء مشوّه عاطفياً وتطبيقه على بنية الرواية التي يمكن، في النهاية، سردها: العبور من الفقر إلى الغنى ووصول التلفزيون التجاري الذي ألغى كلّ الحواجز، وحوّل الطموحات إلى كتلة من جليد، يمكن أن تنوب في كلّ لحظة.

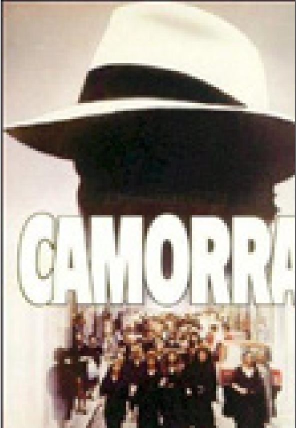
في الرواية، لا يتمّ ذكر اسم سيلفيو برلوسكوني أبداً: (رئيس الوزراء السابق، ملياردير، صاحب أقنية تليفزيونية، ودور نشر، وجرائد، وصحف، ومؤسّسات مالية)؛ فالكاتب لا يرى ذلك ضرورياً؛ إذ يكفي وصف الممثّلين الكوميديّين في البرنامج الذائع الصيت «درايف إن»، الذي وضع تحت تصرّف العائلات المُحافظة نساءً صارخات في الجمال، كنّ، قبل ذلك، حكراً على النبلاء والوجهاء، وكوميديا تعود جذورها إلى الخمسينيات وإلى السنوات التي كانت الرقابة تمنعها من الإطلالة على الشاشة، لكي ندرك مدى التغيير الحادّ والمفاجئ الذي أصاب المجتمع الإيطالي في تلك الأعوام.

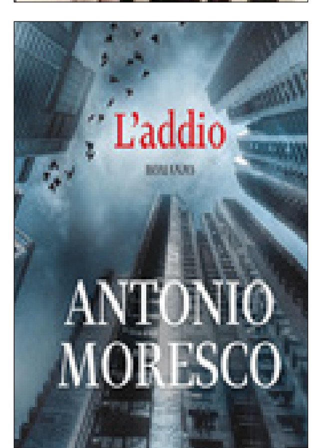
الكوميديّون- كما يكتب لا جويا في روايته- «كانوا يشكلون تيّاراً منتصراً، عكس السائد، بوجوه مستعارة من مسرح الطليعة، وراقصات لم يكنّ راقصات بالمعنى الحرفي للكلمة، بل فتيات جميلات، مع ميل يائس للبقاء في الظلّ؛ ولهذا السبب كنّ يتنكّرن تحت ألبسة عاملات في مطاعم الوجبات السريعة. والاستعراض الذي كنّ يقدّمنه، كان يغيّر حتى من طريقة الضحك: أولئك الكوميديون كنت تراهم لا يضحكون، ومع ذلك، كان ينتابك الضحك!».

رواية معقدّة، بكتابة غنيّة، قاسية وغرائبية، في بعض أجزائها، لكن دون أن تسيطر على السياق العامّ. «جالباً كلّ شيء إلى البيت»، تؤطّر، وتأخذ مساراً، تُظهر قلب إيطاليا القديم الذي ولج العصر الحديث دون أن يُغيّر من نفسه، محافظاً، تماماً، على طقوس الماضي، وأساطيره، ليس في الذاكرة فقط، بل في بنية الخيال وفي الحياة الواقعية، على حدّ سواء. في الوقت نفسه، من المهمّ تقييم ذاك الذي يُفكّر به نيكولا لا جويا أيضاً، ففي مداخلة له، على إثر جدال حادّ،

على الصفحة الثّقافيّة لجريدة «إلسولهْ 24»، وفيما بعد، عبر وسائل الإعلام الأخرى، حول الكتّاب الذين أقلّ من40 عاماً، يقول:
«أعتقد بأنني أجد أكثر إثارة فهم لماذا يملك الكتّاب الإيطاليون الحاليون واقعية تتطلّب جهداً أقلّ، وفي الوقت نفسه، إدراك الدرس القاسي- أيضاً- الذي تمّ استيعابه في أثناء العبور من سنّ المراهقة إلى سنّ البلوغ. أنا أستطيع أن أصفها كمسألة تطبُّع: من الصعب التفكير في أنك لا تعيش في واحدة من تلك البلاد الأكثر فساداً في الغرب، إذا كنت قد أنهيت دراستك الثانوية قبل فضيحة تانجنتوبولي(2)، كما أنه- في الوقت نفسه- يبدو صعباً الاعتقاد بدولة ذات سيادة عندما تُجري امتحانك الجامعي الأوّل في أثناء انفجار سيارة مفخّخة على أوتوستراد كاباتشي- باليرمو (3)، فإذا كانت رأفة الشكّ قد عاشت، بجهد كبير، على موت فالكوني، فشاهدة قبره كُتبت في شارع دي أميليو بعد 57 يوماً». بالحاصل، هذه الوقائع التي لا تزال تشكّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد، صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح».
ولكن، مَنْ يذهب إلى العمق هم كتّاب آخرون وكتب أخرى، في بحث مضنٍ عن مواضيع وقصص تتغذّى منها السينما الإيطالية التي بدأت تنهض من سباتها، كما حدث مع روايات أمّانيتي، وفاليريا باريللا، وميكيلا مورجا.
فاليريا باريللا (من مواليد عام 1984)، تمارس كتابة لا علاقة لها مع الحبكات والبنيات السردية الكبرى، كما في قصص «ذبابة زائد حوت» (مينيموم فاكس، 2003)، وفوق كلّ شيء في رواية «المساحة البيضاء» (إيناودي، 2008) التي تتميّز بكتابة سريعة، دقيقة، صاعقة، حيث تحوّل الرؤى الإنسانية والمدينة الكبيرة التي تعيش فيها «نابولي» إلى أشلاء، بما في ذلك المناظر الداخلية، بعكس أسلوب ميكيلا مورجا المتمكّن من نفسه، كما في روايتها الأخيرة «أكّابادورا» (إيناودي، 2009)، حيث فازت، في ذلك العام، بواحدة من أهمّ الجوائز الإيطالية «إلكامبييللو».
يجدر بالذكر أن أكّابادورا هي شخصية أسطورية في سردينيا، الجزيرة التي وُلدت فيها مورجا عام 1972، وهي مشتقّة من الإسبانية (أكّابار)، بمعنى (انتهى). وأكّابادورا كانت امرأة، يعهد لها سكان القرية بمرافقة موت الأشخاص الذين بدأوا ينازعون، أو وصلوا إلى طريق مسدود في حياتهم، أو بتسهيل موتهم.
شخصية كانت مسار أحاديث، دائماً، لكنّ ما كان ينقصها هو التوثيق الإثنوجرافي والتوثيق التاريخي. مورجا تدعوها، في روايتها، بوناريا أورّاي، وتعمل منها بطلة لقصّة حبّ استثنائية، اختيار ابنة الروح، نوع من التبنّي وُلد من اختيار القلب، قرار اجتماعي فرضته التقاليد، وقَبله سكّان القرية.
سرد ميكيلا مورجا يسلّط الضوء على جذور قديمة، لم تتمكّن الحداثة من أن تلغيها، بأيّة طريقة، متسلّحة بلغة غنيّة وجميلة، بارعة، حيث تزهر منها خلاصة «لغة-لهجة»، مثل تلك الشائعة في سردينيا، لكن بانتباه شديد لاستعمال الأفعال، حيث لم تستعمل، تقريباً، كأفعال بحتة أبداً، باستثناء بعض الكلمات، من بينها أكّابادورا. ما يدهش- أيضاً- هو الحبّ بين أمّ وبين ابنتها، حيث تبدوان كأنهما تعيشان في حقبتين مختلفتين، وفي عالمين منفصلين.
يندهش المرء- أيضاً- فيما لو أراد مقارنة هذه الرواية بروايتها الأولى «العالم يجب أن يعرف» (إ.إس.بي.إن، 2006): تدوين شامل ودقيق لشهر كامل من العمل في مركز استعلامات هاتفي تابع لإحدى الشركات الأمريكية متعدّدة الرساميل، موادّ تحوّلت من مدوّنة إلى كتاب، واحد من التسجيلات (بلغة واثقة من نفسها إلى درجة الوقاحة)، الأكثر سخرية وحدّةً، في عالم قاس وغرائبي، قائم على المنافسة حتى الرمق الأخير وانتظار التضحية ممّن يعمل- بالأخصّ- إذا كان عقده مؤقّتاً، وليس ممّن يكدّس الأرباح.
وفيما لو تساءلنا: ما الشكل الحقيقي والسامي للحقد والشراسة العاطفية: أن تعيش أم أن تكتب؟ نجد الجواب في رواية «الآن» لكيارا غامبيرالي. كيارا تصف بطل روايتها بكلمات قليلة، ولكنها كافية لكي نستطيع أن نتخيّلها وهي تجابه الحياة اليومية بهذه الشخصية- الحرباء: «ليديا جذّابة، بعينيها المتحرّكتين، الهاربتين، لكنها تستطيع أن تستنبط ما في داخلك دون أن تُحدّق فيك مباشرة. أنانية، ثرثارة، تملك ملامح من يمكن أن ينفجر في كلّ لحظة بالبكاء، أو- ربّما- بالضحك. على كلّ حال، يمكن أن تنفجر».
صفحة بعد صفحة، تكشف غامبيرالي لنا عوالم جديدة، أو طريقاً يمكن أن نكتشف من خلاله، دائماً، أشياء جديدة، وهي لا تنأى عن ذاك العالم وتلك الحياة، وتضع على المحكّ، كلّ شيء: الشكوك والآمال، وحتى الرواية نفسها، التي لا تنتهي بطريقة اعتيادية، بل بإشارة استفهام.
ومن بين الأسماء اللامعة- أيضاً- فرنشيسكو كاروفيليو، وهو معروف من قبَل القرّاء بسبب نجاحاته الأدبيّة الكثيرة، من بينها «بيت في الغابة» (2014)، وروايته المشهورة «أريد أن أعيش مرّة واحدة فقط»، التي تتميّز بحوار واقعي جدّاً، وليس كما يحدث- عادةً- في الروايات الأخرى؛ فمن خلال الوصف المرسوم بكلمات بسيطة ومنتقاة بعناية، ينجح في إدخال جوليو إلى قلب حياة القارئ؛ هذا الرجل الذي قهرته الحياة، يتابع عمله كطبيب نفسي، لكن دون الاندفاع السابق. جوليو كان يحلم بممارسة مهنة التعليم في أثناء طفولته، و- ربّما- كانت تلك رغبته الحقيقية، التي أرضت اختياره. يعيش منطوياً على نفسه، ويخبّئ في ماضيه أحداثاً، لم يتمكّن، أبداً، من مواجهتها. والآن، بعد أن مات أبوه؛ ذاك الأب الذي كان قد وجد طريقه إلى السعادة، يقف عاجزاً أمام مفترق الطرق، ولا يعرف من أين يبدأ.
«أن نكون أحياء»، لكريستينا كومينشيني، رواية لا يمكن استيعابها حتى النهاية؛ نظراً لصعوبة المسار الذي خطّته لنفسها بطلة الرواية. فالأمر- كما تقول المؤلّفة- يتطلّب







"الوقائع التي لا تزال تشكِّل لغزاً في التاريخ الإيطالي المعاصر، هي التي كوّنت الكتّاب الجدد. صحيح أنهم يملكون فجاجة في الكتابة وفي البنية السردية، لكن- ربّما- يتعلّق الأمر بطريقة أخرى لبلوغ النجاح"

حساسية وشجاعة كبيرتين للقيام بهذه الرحلة المؤلمة. لكن، حتى دانييل يبدو هو الآخر بحاجة- أيضاً- إلى فضاء جديد، يسمح له بتأمُّل ذاته، والبحث عن كنه وجوده، أن يلتقط كثيراً من التفاصيل التي أهملها من ماضيه. إنه بحاجة إلى إعادة بناء قصّة تكون ملكه، لكن من غير أن يشعر بأنه بطلها. بشخصيّتهما المختلفتين: كريستينا، ودانييل، يساند كل منهما الآخر، وينفتحان على العالم، جاهزَيْن لحياة جديدة. ماضي كاترينا ومستقبلها هما، حتماً، الجانبان الأكثر أهمّيّة في هذه الرواية، لأنها تجعلنا نرى كيف أن كلّ شيء يمكن أن تتمّ مواجهته وتجاوزه لكي نصل، فيما بعد، إلى تطوّر يمنحنا الاستقرار وتلك السعادة المفقودة.

بينما أنطونيو موريسكو لا يتمكّن من حبس الأنفاس فحسب، بل يزرع، بشكل متواصل، الشكّ في القارئ الذي يحصل، في النهاية، على إجابة لبعض الأسئلة التي تشغل فكره، أو- على الأقلّ- هذا ما يتبدّى له. في أثناء هذه الرحلة في أغوار الجحيم، ليكمل تحقيقاته ويفكّ لغز الجريمة، يرافقه دليل فريد من نوعه، شيء من قبيل فيرجيليو في الكوميديا الإلهية: طفل أبكم، يُعبّر بالإشارات على الجدار، في الوحل، وفي أي مكان يصادفه؛ لكي ينقل له ما يعرف، وما يمكن أن يكون مفيداً له. هذه الرواية، رواية «وداعاً»، لأنطونيو موريسكو، ليست سهلة القراءة؛ بسبب كلّ تلك الرموز والمراجع التي أدخلها المؤلّف فيها. ولكنّ كلّ هذا، معاً، هو ما يجعل الرواية مثيرة للاهتمام، لدرجة أنها وصلت إلى نهائيات جائزة «ستريغا»، 2016.

ولابدّ من وقفة قصيرة مع الكاتب أندريا فيتالي، فبحسب أكثر من ناقد، يُعَدّ فيتالي، حالياً، من أفضل الروائيين الإيطاليين، وهو من مواليد 1956، وكان قد دخل المشهد الأدبي منذ التسعينيات، حيث نشر روايته الأولى بعنوان «النائب العام» عام 1990، وأتبعها برواية «نافذة مع إطلالة على البحيرة» عام 2003. وكتابه الأخير الذي صدر في شهر أيار/ مايو المنصرم، بعنوان «تُفّاح كافكا»، والذي يتحدّث عن رحلة مضحكة إلى سويسرا الألمانية في الخمسينيات، بعد ظهور مفاجئ لكافكا، لاقى نجاحاً كبيراً. شخصيات فيتالي المرحة تقدّم مشاهد كوميدية، حيث تجعل من القراءة متعة.

«الرحلة الغريبة لغرض ضائع»، لسلفاتور بازيلي، رواية صدرت في شهر أيار/ مايو المنصرم، تتحدَّث عن الشاب ميكيل الذي نسي ماذا يعني الحبّ. ميكيل مدير محطّة قطار، ويعيش في منزل صغير داخل محطّة مينيرا دي ماره، وقد ورث المهنة عن والده، يجلب وراءه الألم لتخلّي أمّه عنه قبل عشرين عاماً. ميكيل تحوَّل إلى شاب حزين جدّاً، حيث يمارس حياة منعزلة، برفقة الأغراض الضائعة التي يعثر عليها في القطار الوحيد الذي يمرّ من محطّته. عندما غادرت أمّه البيت، أخذت معها كرّاس يوميّاته، ووعدته بأن تعيده إليه. وفي أحد الأيام، يعثر ميكيل- بالصدفة- على الكراس نفسه بعد تلك السنوات الطويلة، ولا يعرف كيف يفسّر الأمر. عندئذ، يطلب مساعدة إلينا التي تدفعه إلى ركوب القطار والبحث عن حقيقة أمّه.

هوامش:

(1) بولب: موجة أدبيّة وسينمائية تتّصف بواقعية كبيرة، وتسخر من العنف ومن انحطاط المجتمع الحديث. وهو أدب للاستهلاك ويعالج مواضيع في متناول اليد (جنس، ودم، وجرائم، وعنف)، حسب وصف معجم تريكّاني، و- بالأخصّ- إعادة تناول هذه المواضيع تحت منظور أدبي وساخر، كظاهرة أدبيّة وسينمائية برزت في أواخر القرن العشرين.

(2) تانجنتوبولي، تعني، حرفياً، مدينة الفساد وهو اسم أُطلق على أكبر حملة عرفتها إيطاليا، منذ تأسيسها، ضدّ فساد السياسيين والمسؤولين الحكوميين.

(3) كارثة كاباتشي نفّذتها عصابات المافيا في جزيرة صقلية، بتاريخ 23 أيار/ مايو، عام 1992، على الأوتوستراد رقم (A29)، بالقرب من مَخْرج مدينة كاباتشي، في الطريق المؤدّي إلى مطار باليرمو. وقتل في أثناء الانفجار القاضي المحقّق جوفاني فالكوني، وزوجته فرنشيسكا مورفيللو، وثلاثة عناصر من المرافقة.

العدد 105 يوليو 2016

أُكذوبةُ الاندماج!

أعمل الآن مُتطوعاً مع بعض اللاجئين السوريين والعراقيين كحلقة وصل بينهم وموظفي الرعاية الاجتماعية النمساويين، حيث إن اللاجئين لا يتحدّثون الألمانية بعد، ولا يحلم الموظفون النمساويون بتعلُّم العربية. وبذلك تصبح المجموعتان في تواز تواصلي لغوي قد يمتد إلى ثلاث سنوات، أو أحياناً إلى عقد من الزمان. يظن الموظفون الاجتماعيون أن أطفال اللاجئين العرب لديهم مشاكل معقّدة، هذا ما فهمته عندما اتصلوا بي طالبين المساعدة، بالفعل كنت مرعوباً جداً، لأن الموظفة كانت مرعوبة وهي تحاورني ونقلت إليّ مخافاتها. فالأطفال العرب الذين أعمل معهم ومع أُسرهم جميعاً جاءوا من مناطق كانت تسيطر عليها «داعش»، وقد شاهد الكثير من الأطفال أفراداً تنفصل رؤوسهم من أجسادهم بالسيف أو المدي وشاهدوا أيضاً آلة الحرب وهي تعمل، والبعض فقد أعزاءه وهذا بالطبع يؤثر على نفسيتهم وسلوكهم. لذا كنت أتوقّع الأسوأ، ولكن عندما اجتمعت مع المعلمين والموظفة الاجتماعية واستمعت لنوع الأفعال الشائنة المنحرفة التي يقوم بها الأطفال العرب، ضحكت ثمّ أخذت أشرح لهم الأمر.

عبد العزيز بركة ساكن

لم تكنْ الأعمال الشائنة سوى ما كنت أقوم به أنا في المدرسة ويقوم به كلّ طفل سوى السلوك في بلادنا. قليل من الشغب أو كثيرٌ منه، الممازحة بالضربات الخفيفة على الرأس، الثرثرة مع الأطفال الآخرين في غياب المعلم عن الفصل، المشاجرات الصغيرة الممتعة مع الأصحاب وسبّهم وعضّهم أحياناً، نسيان حقيبة المدرسة في مكان، عدم القبول بأن يقوم الأطفال الأصغر عمراً بشرح الدروس للأطفال الذين يكبرونهم في العُمر، الجري بسرعة جنونية قصوى بالدراجة، صرُّ الوجه لطفل لإرعابه، وأشياء من هذا القبيل، بل كنا نقوم بما هو أسوأ من ذلك مثلاً: أن نُثير معارك شرسة وفعلية مع أطفال المدارس الأخرى في الخور أو عند شاطئ النهر أو في غابة النبق، وأحياناً في الطرقات الشاسعة عند عودتنا من المدرسة. لم يتهمنا أحدٌ بالجنوح أو السلوك الفاضح، بل العكس قد يأخذوننا إلى الطبيب البلدي أو الشيخ لفحصنا إذا كنا غير ذلك، فالطفل الذي لا يفعل كما الأطفال الآخرين لابد من أن هنالك بعض الشياطين تسكنه. وصمته وهدوؤه قد يكونان علامة الجنون الذي سوف ينفجر فجأة. فحاولت أن أشرح للمعلمات ومديرة المدرسة المرعوبة، كما العاملة الاجتماعية، سلوك الأطفال العرب ليس بالسلوك الشاذ ولا يحتاجون إلى أطباء نفسانيين متخصّصين. المسألة هي أشكال فروق لها علاقة بالمكان وثقافته وبما يراه الشخص صحيحاً أو ما أسميه: لغة المكان.

فالأوروبي نفسه لا يستطيع أن يفهم الأوروبي الآخر. حكى لي صديقي النمساوي العجوز (رودي راينر)، وهو أستاذ الألمانيات- الآن في المعاش- عن الصبي الفرنسي الذي جاء ليقيم مع أسرتهم عن طريق التبادل التربوى بين فرنسا والنمسا في ذلك الوقت. الذي لم يكن سعيداً على الإطلاق في النمسا، وكان ينزعج جداً لدرجة القرف عندما يشاهد أفراد أسرة رودي راينر يتناولون «الفورتس»- وهو الطعام الشعبي الألماني- بأيديهم دون استخدام الشوكة والسكين، ولم يقنعه قول الجد: إن الملكة البريطانية نفسها تناولت الفورتس في النمسا بأصابعها الملكية الراقية المباركة، فمن تكون أنت؟! أيها الفرنسي الغر. أما ما يُثير جنونه بالفعل في أسلوب حياة الأسر النمساوية: تركهم للأطفال يسبحون في البُحيرات الصغيرة الراكدة على سفوح الجبال، والحرّية التي هي أقرب لحياة التشرُّد والفقر والإهمال، الزي والبدانة وأشياء أخرى لا تُعدّ. لم يستطع الطفل الفرنسي الرقيق إتمام فترة المنحة وأُصيب بالإعياء وعاد مهرولاً لفرنسا، دون أن يتعلّم جملةً واحدة صحيحة من اللّغة الألمانية التي يبغض أهلها. ولو أن الجد قال له أيضاً: الأسرة المالكة في بريطانيا أصلها من ألمانيا. مختصراً له عظمة الجيرمان. «النمساويون من أصل جيرماني».

ما أدهشني لحَدّ الذهول ما لاحظته في باريس. عندما كنت أستقل المترو إلى وسط المدينة من مطار شارلي ديجول. في كلّ محطة من محطات المترو الكثيرة، كان ينزل فيها أشخاص بنفس سحنات الذين يصعدون من المحطات ذاتها. بيض أم صفر، عرب أم سود من إفريقيا أو أميركا اللاتينية. وهنا ما يؤكّد أكذوبة الاندماج الكبرى، فالأحياء في باريس وغيرها من المدن الفرنسية الكبيرة تنهض على فصل مكاني ولوني وجهوي عميق. ليست نتيجة لتفرقة عُنصرية مخفية، ولكن نسبة للجيوب الثّقافية والحضارية المتكوّنة طواعية بجاذبية المكان ومقاومة الاندماج ومن أجل الحفاظ على



الشخصية الروحية والقومية المميزة لكل مهاجر، ولم يتم التخطيط الفعلي لهذا الفصل إنما حصل تدريجياً وتلقائياً بفعل الزمن وتأثير الأمكنة الأم ثمّ الإقصاء ولو أن الزواج العابر للقوميات والألوان والجنسيات في فرنسا واضح للعيان، حيث إن الحُب وحده الذي استطاع مقاومة عدم الاندماج. عندما يتجوّل الشخص في وسط باريس، لولا المعالم البارزة هناك لما استطاع أن يعرف في أية دولة هو، ولكن عندما يتجوّل الشخص في الأحياء السكنية، مرّة يظن أنه في السنغال، ومرّة في المغرب العربي، ومرّة في تركيا، أو الصين وفقاً لقوميات ساكني تلك الأمكنة. والجميع يتحدّثون الفرنسية بطلاقة، ومثلهم تماماً مثل الفرنسيين يرفضون تعلّم أية لغة أخرى، فالفرنسي لا يرغب في تحدُّث أيّة لغة أخرى غير الفرنسية، وهذا يقودنا إلى نقطة اللّغة، فالإنجليزي أيضاً لا يرغب التحدُّث غير الإنجليزية ويفترض أنها اللّغة العالمية وعلى كلّ شخص أن يتحدّثها. يبقى أمام المهاجر خيارٌ واحد: وهو أن يتحمّل أكذوبة الاندماج وحده، ولو أن ذلك جزئياً- كما ذكرنا- لأسباب عملية بحتة، إذا أراد العيش والعمل والبقاء في المجتمع الجديد عليه أن يدّعي بأنه مندمج وأنه متسامح والمكان الجديد، ويفترض هو أيضاً ويصدّق أن المكان يرحّب به ويندمج فيه أيضاً.

أجيال المهاجرين المولودة في دول المهجر الذين تلقوا تعليمهم هناك، وحتى الذين تزوجوا وتزوجن من سكان المكان، الكثير منهم يعاني من كذبة الاندماج. قال لي صديق من أنغولا متزوج من نمساوية، وله طفلة جميلة، يقيم في قرية على الألب في مسكن أسرة زوجته، إنه يريد طفلته أن تتحدّث اللّغة البرتغالية التي يعتبرها لغة أمه، ثمّ الألمانية بعد ذلك، قال إن ابنته هي ابنته هو، وهي تنتمي له، وهو ينتمي لأنغولا، وينتمي لجده البرتغالي أيضاً. فهل نستطيع أن نقول إنَّ الإنسان من طبيعته مقاوم للاندماج بوعيه أو دون وعيه. ويصبح مصطلح الاندماج مصطلحاً سياسياً اقتصادياً بحتاً، لا علاقة له بإنسانية الإنسان أو بالمكان الذي يشكله؟!

ولكن في المقابل، في بعض الاستفتاءات التي أجريت على الأجيال اللاحقة من أبناء المهاجرين الذين وُلدوا في المهاجر، في سؤال ما إذا كانوا يفضلون العيش في مسقط رأسهم أم العودة لبلاد أجدادهم، تقريباً، جميعهم فضلوا الحياة في المهجر، وهذا لا يَغيبُ عنا سؤالاً مهماً: «لماذا 99 % من الذين يقومون بالعمليات الإرهابية في أوروبا وأميركا، نتيجة لانتمائهم للتنظيمات المتطرّفة التي أصولها في بلادهم الأم أو تأثرهم بخطاباتها، هم من أبناء وبنات المهاجرين المولودين في المهجر؟!»، ألا يفضح ذلك أكذوبة الاندماج؟! أما بالنسبة لي شخصياً، لا أعتبر مهجري غير منفى مؤقت. قد أنتقل منه إلى منفى آخر، وقد أموت في أحد المنافي، وسأظلّ حتى في عمق ظلامات قبري سودانياً من مدينة «خشم القربة» يقاوم الاندماج بوعي وغير وعي أيضاً. أقصد بطبيعتي البشرية. أكذوبة المنفى هي ذاتها أكذوبة الإنسان العالمي، فالإنسان هو المكان في المقام الأول ثمّ القيم العالمية والمحلية الأخرى.

ملحوظة مهمة: معرفة لغة بلاد المهجر لا تعني بالضرورة الاندماج.

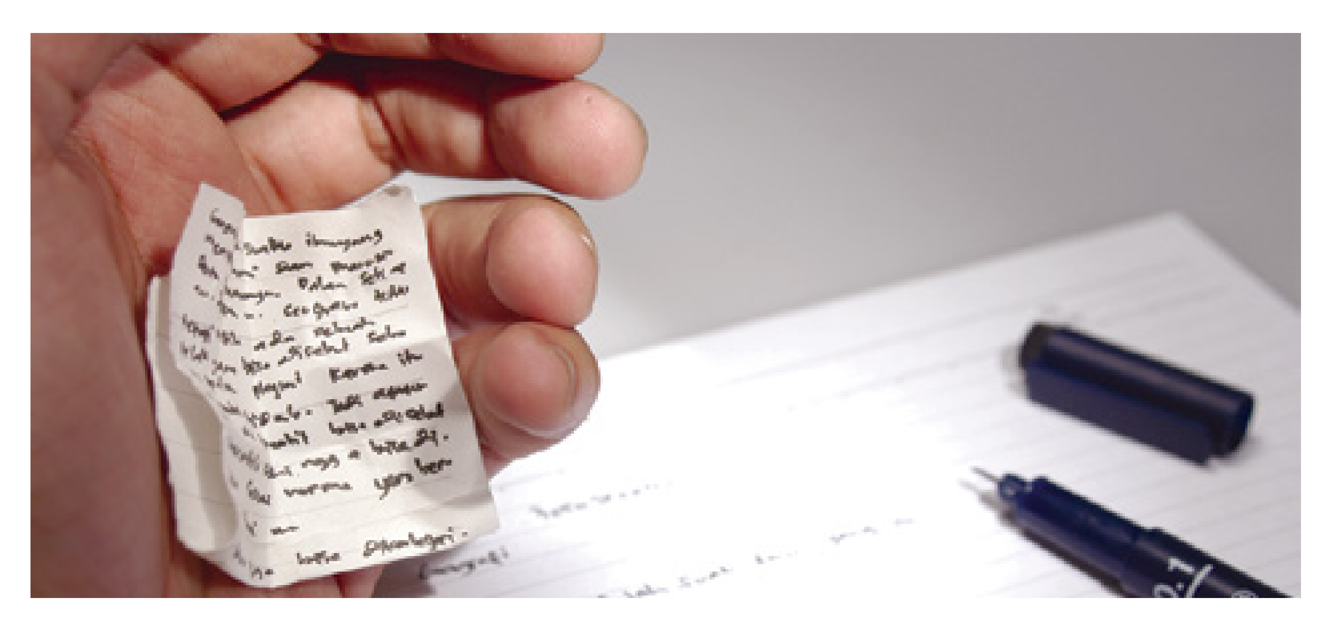
العدد 106 أغسطس 2016

غِشٌّ أم أسلوب احتجاج؟

لا يتعلّق الأمر بالتّباكي على ماضٍ مجيد، إلّا أنني مازلت أذكر النّظرة التي كنّا ننظر بها، ونحن تلاميذ الأقسام الثانوية، إلى التلميذ الذي يضبطه المعلّم في حالة غشّ. كان الغشّ في الامتحان وقتها بمثابة جريمة حقيقية تُثير استياء الجميع: استياء المعلّم وغضبه، واستهزاء التلاميذ ودهشتهم، لكن أيضاً ندم المقترف ورغبته الجامحة في أن يغيب عن الأنظار. هذا الشّعور بالنّدم هو بالضبط ما لم نعد نلفيه عند أصحاب الغشّ اليوم عندما ينكشف أمرهم...

عبد السلام بنعبد العالي

ذلك أن الغشّ لم يعد يطرح بتاتاً في مستوى أخلاقي. ولا يقف الأمر عند كون صاحبه يعدّه «انتصاراً» و«حقّاً» من الحقوق، ووسيلة مشروعة «ينتزع» عن طريقها حقّه في النّجاح، المدرسي والاجتماعي، بل إن الأمر يتعدّى ذلك إلى ما يجده الغشاش من تواطؤ عند زملائه، بل ربما إلى ما قد يلمسه من مساندة حتى عند ذويه وأهله. كان الغشّ في حكم النّادر من الحالات، ولم يكن ليصدر إلّا عن بعض التلاميذ المعدودين على رؤوس الأصابع داخل المؤسّسة التعليمية برمّتها، وهو لم يكن يلحق مواد الدراسة جميعها. أما اليوم فيبدو أنه قد تحوّل إلى ظاهرة تتعدّى الأفراد وتشمل مواد الامتحان بأكملها، وهي ظاهرة جماعية لا تقتصر على فئة بعينها ولا تخصّ بلداً بذاته، وإنما تكاد تمتدّ عبر العالم، شماله وجنوبه، شرقه وغربه. لا يبدو إذاً أن المقاربة الأخلاقية ما زالت كفيلة بمعالجة الظاهرة ومحاربتها، والظاهر أن غضب المعلّم واستهزاء الزملاء، اللذَيْن كانا يكفيان لزجر المتعلّم وثنيه عن تكرار فعلته، لم يعد لهما جدوى أمام نيوع الظاهرة و«عولمتها»، بل إن العملية أصبحت تتم بين الممتَحَنين في جوّ من المرح العام، والتّشجيع المتبادل على تحقيق «الانتصار» واجتياز الامتحان مهما كانت الوسائل. لقد تمكّنت الظاهرة، وسنّت لها طرقها ووسائل استمرارها وتأقلمها مع كلّ المستجدات. لذا أصبحنا نرى أن أغلب المتعلّمين يُولون كبير الاهتمام للتهييء لعمليات الغشّ أكثر مما ينصرفون لإعداد دروسهم. لا عجب إذاً أن نلحظ، أياماً قليلة قُبيْل الامتحانات، ازدهار نشاط تجاري حقيقي يهدف إلى أن يوفّر للراغبين في الغشّ وسائله المتنوّعة، ويمكّنهم من أنجع الأساليب وأضمنها لاجتياز الامتحانات. لم يعد الأمر يقتصر على استنساخ الدروس ودسّها في الجيوب (وليس في العقول ولا في الصدور)، وإنما صار يتخذ أشكالاً لا تخلو من دلالات، كأن يعمل أصحاب دكاكين الإنترنت على تصوير الدروس مُصغّرة على شكل أشرطة ورقية أصبحت تباع حسب أطوالها، بحيث يقتني التلميذ متراً من دروس الفلسفة، وخمسين سنتيمتراً من دروس التاريخ، وثلاثين من دروس الجغرافيا، وعشرين من دروس البلاغة... عندما دخلت الوسائط الجديدة على الخط أخذنا نلحظ تفنّناً في أساليب الغشّ، وتطويراً لابتكارات لم تكن لتخطر على بال نظراً لما تسمح به تلك الوسائط من نقل للمعلومات يتحدّى كلّ أشكال الحراسة، ويخترق جميع الحواجز، غير عابئ لا باحترام المعايير ولا مراعاة الضوابط. لذا أصبحنا نلحظ اتساعاً مهولاً للظاهرة، وتحوّلاً عميقاً لدلالاتها، حيث لم تعد تمسّ قيمة الامتحانات ومصداقية الشهادات فحسب، بل أصبحت تمتد إلى الطعن في مصداقية الدول ورسوخ مؤسّساتها. والأدهى من ذلك أن الغشّ أصبح يتغذى على الفساد الاجتماعي العام، ولم يعد عملية يقترفها المتعلّم أثناء الامتحان وداخل الفصل، بل أصبح يعني شبكة معقدة من الفاعلين الذين يعملون على «اقتناص» أسئلة الامتحان وتسريبها لإغراء الممتحنين باقتناء الأجوبة حتى قبل ولوج قاعات الامتحان. لا غرابة إذاً أن تأخذ كثير من الدول المسألة مأخذاً جدياً، وأن تعمل على مقاومة هذه الظاهرة المستفحلة، بدءاً من إلغاء وسائط الاتصال وإيقاف عملها، إلى التشدّد في طرق الزجر التي لم تعد تقتصر على مجرد حرمان المتعلّم الذي ثبتت عليه حالة الغشّ من المشاركة في الامتحان عدداً من السنوات، كي تبلغ حدّ المطالبة بإيداعه السجن كما حدث مؤخراً في البرلمان المغربي. وهكذا لم تعد المقاربة البيداغوجية نفسها قادرة على



إيجاد الحلول للمعضلة، ولم يعد اتهام المتمدرسين بالكسل وعدم القدرة على التحصيل، وبكونهم لا يتوانون عن استخدام أي وسيلة لبلوغ أهدافهم، كافياً لفهم الظاهرة ولا لمعالجتها، بل إن البعض لم يعد يوجه أصابع الاتهام إلى المتعلّمين أنفسهم، وإنما أصبح يرى بأن المسألة لا تتعلّق أساساً بالمتمدرسين «الأبرياء»، ما دمنا لا نستطيع أن نزعم بأنهم جميعهم لا أخلاقيون وفي جميع أنحاء المعمورة، منبهاً أن الفساد التربوي ليس إلّا امتداداً للفساد الاجتماعي. بل إن هؤلاء يذهبون حتى تبريء الوسائط الجديدة، وهم يرون أن هذه الوسائط، حتى وإن كانت تفتح الأبواب أمام حِيل ما تنفكّ تتجدّد لتُسهّل طرق تلقّي المعلومة والاستفادة منها، إلّا أنها تظلّ مع ذلك مجرد وسائط، وهي غير قادرة على التحايل والغشّ، ما لم يتدخل العنصر البشري ليطوّعها كيفما شاء. لكلّ هذه الأسباب يوجّه هؤلاء أصابع الاتهام إلى المنظومة التعليمية بكاملها، وليس إلى نظام الامتحان وحده. وهم يرون أن هذه المنظومة ما تزال تجرّ وراءها مفهوماً عن المعرفة ربما لم يعد مواكباً لتطوّر العصر. ذلك أن «المادة المعرفية» في نظرهم ليست هي ما ينبغي أن يُقدَّم اليوم للمتعلّم، ولا ما يلزمه أن يُحاسب عليه ويُمتحن فيه. ولا يمكن للتعليم في عصر المعلوميات أن يستهدف «نقلاً للمعارف» وتحصيلاً لها، حتى لا نقول حفظها. فمهمته لم تعد تكمن في «ملء إناء»، كما نادى بذلك مونتيني غداة ظهور آلة الطباعة، ولعلّها لم تعد تكمن حتى في «إيقاد نار»، وربما يكفيها اليوم أن تقتصر على «إشعال فتيل»، وها هي الشبكة قادرة على أن تتكفّل بالباقي. فباستطاعتها أن «تعالج» المعلومات وتخزّنها وتبادلها وتحصّلها وتحفظها وتستذكرها من غير أن تنساها، مادامت الشبكة لا تنسى كما يقال. متعلّم اليوم مطالب باكتساب مهارات، وانتهاج طرق سليمة في التفكير، أكثر مما هو مطالب بجمع معلومات وتحصيل معرفة. إنه مطالب بالتفاعل مع المعلومة وليس بتخزينها. ليس غريباً، والحالة هذه، ألّا يعود يرى قيمة كبرى فيما يقدّم له من معلومات وما يُطلب منه تحصيله، بل ألّا يُحسّ بقيمة العملية التعليمية و«خطورتها»، وأن يستصغر ما كان يُحاط بالامتحان من قُدسية وهول، حيث كان المرء «يُعزّ أو يُهان»، فيستبيح لنفسه كلّ الطرق، حتى تلك التي كانت تُعدّ إلى وقت قريب، تدليساً وغشّاً، حيث لم يكن يحظى بتكافؤ الفرص إلّا الذين «جدّوا واجتهدوا». ولا غرابة أن يتجلّى التحوّل العميق لـ«العملية التعليمية» بالضبط في فترات الامتحانات، حيث يقتنع كلّ المنخرطين في هذه العملية أن الصّيغ التقليدية لتبليغ المعلومات وتناقلها، وأن كيفيات التأكد من قدرة المتعلّم على التحصيل، ومدى استيعابه لما «نُقل إليه»، وكيفية تفاعله معه، أن كلّ هذا ربما لم يعد متلائماً مع منجزات العصر. من الطبيعي، والحالة هذه، ألّا ينظر متعلّمو اليوم إلى الامتحان إلّا كمجرد معضلة ينبغي اجتيازها بشتى الطرق، حتى وإن اقتضى الأمر خرق القواعد وتجاوز المحظور. ولعلّ هذا هو ما سمح لهم بألّا يعودوا يرون في العملية التعليمية ذاتها قيمة ينبغي احترامها. على هذا النحو يبدو استسهال اللجوء إلى أساليب الغشّ نوعاً من الاحتجاج يوجهه المتعلّم إلى أساليب التدريس التي تُنقل بها المعارف وربما إلى مضامين الثّقافة المتناقلة ذاتها. فربما لم يعد متعلّمونا يجدون أنفسهم في هذه الثّقافة، ولعلّهم لا يتعرفون فيها إلى ذواتهم، ولا يجدون فيها أجوبة عن الأسئلة الحقيقية التي تعنيهم، والتي ما يفتأ واقعهم اليومي يطرحها.

العدد 106 يونيو 2016



خيمياء «العُطْلَة»

أو الخروج من العلبة!

العُطْلَة كموضوع مُفكَّر فيه، تقع في برزخ المعنى، ما بين زمني العمل واللا عمل، ما بين سجلي الانتماء واللاانتماء، ما يوجب التعاطي معها بإعادة بناء الفهم، والانتصار لـ«براديغم العودة إلى الصفر»، أملاً في اكتشاف «خيمياء التحريرة».

د.عبد الرحيم العطري

لم نكن نطلق عليها تسمية العُطْلَة، بل نوثر توصيفها بـ«التحريرة»، فكلما هبَّت رياح حزيران الساخنة، إلّا وبدأت سيناريوهات «التحريرة» تلوح في الأفق، وتصير محور نقاش وانهمام. ففيها نتحرّر، كما يدل التوصيف، من صرامة الزمن المدرسي وقوة الرقابة الأسرية. فالعُطْلَة في الأصل حرّيّة وتحرُّر من ثقل اليومي وإلزاماته التي تنمِّط وتُقَعِّدُ الممارسة وفق ما تقتضيه السياقات التي ننتمي إليها، أو بالأحرى نخضع لها.

تحلّ العُطْلَة وينفتح متن آخر، نكتب فيه سيرة حيوات أخرى، بعيداً عن الزمنين المدرسي أو العملي، حيث لا حاجة إلى تسجيل الحضور أو تبرير الغياب، ولا خوف من التأخر في الالتحاق أو الإنجاز، هنا بالضبط نتحرّر من سلطة المؤسَّسة، ونمارس الحق في الكسل دون أن نصاب بالخجل.

ينبغي أن نشير في البدء إلى أن زمن العُطْلَة يندرج بالضبط ضمن مسار حقوقي، استهدف بالأساس تجويد نمط عيش الإنسان، وتمكينه من فرص لالتقاط الأنفاس، لكي يواصل المسير ويرفع من الإنتاجية، فاقتصاد السوق استلزم منح

العمال ساعات للراحة، تطوّرت إلى عُطْلَة نهاية الأسبوع، ثم إلى عُطْلَة سنوية تمتد لشهر كامل.
فالمبعث الحقوقي لإقرار العُطْلَة لا يُلغي البعد الاقتصادي الكامن وراءها، فالمردودية الاقتصاديّة تقتضي تغيير دورة الزمن، وإعادة تحيينها من جديد، بإخراج الفاعل من الزمن المهني إلى الزمن اللا مهني، ودون فصله عن زمنه الأول، إذ تصير العُطْلَة مؤدى عنها، ومرتبطة كلياً بالعمل، فهي تتويج لسنة من الأداء، ومناسبة للتفريغ من أجل العودة بنفس إيجابي إلى دورة الإنتاج، لهذا تأتي العُطْلَة كدينامية مغايرة لإعادة كتابة تاريخ النسق، وتغيير المواقف والتمثلات.

تحيين المَفْهوم

تتكوّن الحياة اليومية الآلية والتكرارية بشكل رئيسي من زمنين مختلفين، «الأول هو زمن العمل والثاني هو زمن الترفيه، فالأول يخضع بالضرورة لمنطق الإنتاج، فيما الثاني يبدو متحرّراً بعض الشيء من سلطة نمط الإنتاج السائد».
كما أن التفاعل الاجتماعي ينبني عموماً في ظلّ شرط زماني ومكاني حركي بالدرجة الأولى، الشيء الذي يبرر «انقسام الحياة اليومية إلى أطوار مترابطة، تجري فيها الأنشطة في فترات تتضمّن التحرُك والانتقال من مكانٍ إلى آخر».
فأشكال التفاعل الاجتماعي بهذا المعنى تخضع لشرطي المكان والزمان، بمعنى أنها تتم في إطار مكان وزمان خاصين، فلا تفاعل خارج هذين السجلين الدالين والمؤثرين في إنتاج وإعادة إنتاج الحياة اليومية، وبذلك تأتي العُطْلَة لاختبار هذه الخطاطة وتأكيد فعاليتها أو محدوديتها. ذلك أن العُطْلَة في معناها ومبناها تعيد (مَفْهَمَةَ) الزمن، في مستوى اليومي تحديداً، إذ يتم الخروج من العلبة، ويتحقّق الانعتاق من سلطتها، لفائدة حرّيّة مغايرة، تُجيز إمكانية الكسل.
إن العمل في تحديداته القانونية والنفسية والاجتماعية يلوح كخطاب وممارسة تعتمل في ظلّ سجل ثقافي أو حقل مجتمعي، بشرط وجود أفراد وجماعات تلتئم من أجل مخطط إنجازي يروم إحداث تغييرات ما في سُلَّم القيم والمواقف والاتجاهات والممارسات والسياسات. ويستهدف بالأساس إضفاء معنى الفاعلية على الأفراد، فالأمر يتعلّق بنشاط واعٍ يؤديه الإنسان في إطار تفاوضه مع الواقع. وإذا كان العملُ يحيل على كلّ هذه الاحتمالات، فهل تصير العُطْلَة، كنقيض للعمل، نَفْيّاً لكل هذه المعاني الممكنة؟
تواصل العُطْلَة عملية الإرباك لرتابة الزمن، بتدشين سياق جديد، يمكن فيه للأجساد أن تنتصر على منبه الساعات والهواتف، وأن تعلن العصيان، ولا تبرح الأسرة، وإن صارت الشمس في كبد السماء، وذلكم توكيد فعلي للحقّ في الكسل، كانقلاب طوعي ضد العمل، وضد كلّ الالتزامات القهرية التي تخضع الأجساد للدوام الوظيفي، في سبيل خلق «امتثالية اجتماعية» لا تقبل بغير الانقياد السلس.
ففي العُطْلَة نعمل بوعي أو لا وعي على تَأْوِينِ كثير من المَفْهُوم التي تؤطِّر حياتنا، لنكتشف أننا بتنا مجرد آلات صغرى ترتبط عضوياً بأخرى كبرى، تعمل بالمضمر والمعلن على تَنْرِيرِ المجتمع وإفراغه من محتواه الإنساني الرمزي.

التمايز الاجتماعي

إن التمايز الاجتماعي والاقتصادي بين آل «قشدة المجتمع» وغيرهم من «محدودي أو فاقدي الرساميل»، يمتد أيضاً إلى مستويات ثقافية وذوقية، إذ ينتقل التمايز إلى سبل الترويح عن النفس وتزجية أوقات الفراغ، فلكلٍ طريقته في تدبير أمور الترفيه، وذلك أخذاً بعين الاعتبار الممتلكات الرمزية والمادية التي يحوزها كلّ فرد.
ولهذا يبدو طبيعياً أن تكون الاهتمامات (العطلوية الهواياتية، الرياضية منها على وجه التحديد)، تختلف باختلاف الانتماء المراتبي، فإذا كانت الفئات الغنية في المجتمع تهوى ممارسة رياضات الجولف والتنس والسباحة، خلال العُطْلَة، فإن الفئات الفقيرة تجد ضالتها في الملاكمة وكرة السلة وكرة القدم، ولهذا يقول بيير بورديو: «إذ يتجه الأغنياء إلى الرياضات الفردية التي تكون فيها المواجهة بين شخصين أو أكثر بقليل، ودونما إمكان لحدوث اصطدام جسدي، فيما يتجه الفقراء إلى رياضات عنيفة يحضر فيها العِراك والالتصاق الجسدي».
ففي مختلف حالات وسجلات اليومي العطلوي إلّا وتبرز هذه الدينامية الرامية إلى تقوية الرأسمال ومجابهة المنافسين وإظهار التفوُّق عليهم، فالتحية واللباس وطريقة المشي وباقي السلوكات الأخرى التي تتم في أنساق زمنية ومكانية مختلفة، إنما هي لأجل البناء والتحصين. فالموقع الاجتماعي للأفراد هو الذي يحدّد يومياتهم الحياتية، وهو الذي يبرّر تصرفاتهم وأجنداتهم، «فالأدوار والمعايير والتوقعات المشتركة هي التي تحدِّد الجوانب الرئيسية في السلوك الاجتماعي»،
فالعُطْلَة في سياقات التمايز الاجتماعي، أبعد ما تكون عن ممارسة اعتيادية اعتباطية، إنها نتاج تمثلات خاصّة للزمن والمكان، وترجمة واقعية للانتماء الاجتماعي ومطامح الحِراك في سُلَّم التراتب الاجتماعي. إنها بهذا المعنى، تصير إعلان هويّة وموقع، نقرأ من خلالها الصراع على الوجاهة، والرغبة في الاستعراء الاجتماعي. فالعُطْلَة لا تخلو من أبعاد ورهانات التمايز الاجتماعي.

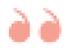
مسارات عُطْلَوية

تختلف العُطْلَة من حيث الممارسة من فئة اجتماعية إلى أخرى، تبعاً لاختلاف مستوى الدخل وطبيعة الانحدارات الاجتماعية. بل إن هذا التفاوت أو (التراتب العُطْلَوي) ينسحب أيضاً على جميع مراحل عملية الاصطياف والاستجمام بدءاً من الاستعداد القبلي، مروراً بالمواصلات واختيار الوجهة، فضلاً عن النفقات والطقوس المصاحبة لهذا الفعل.
فلكلٍ صيفه واصطيافه، ولكلٍ عطلته التي يُعبِّر من خلال

فعالياتها عن التشكيلة الاجتماعية، عن صراعاتها وانكساراتها، عن حالها ومآلها أيضاً. ومنه يمكن التميز بين ثلاثة مستويات على الأقلّ للعُطْلَة مغربياً، فهناك الاصطياف العالي الكعب الذي يظلّ حكراً على الذين هم فوق، والذين يتوجهون بالأساس نحو «فيلاتهم» و«شاليهاتهم» البحرية والجبلية أو مباشرة نحو الفنادق الفاخرة. وهناك ممارسة عطلوية في حدود المقبول تمارسه الأسر المتوسطة الدخل والتي تتشكل في الغالبية العظمى من الموظفين، وهم الذين يتوجهون في غالب الأحايين نحو مخيمات أو شقق للاصطياف بأسعار لا بأس بها. أما الصنف الثالث فيمكن توصيفه بأنه اصطياف بشقّ الأنفس، ويمتهنه أناس قادمون من دنيا الفاقة والتهميش، يختارون أقلّ الأسباب تكلفة من أجل تمضية الصيف سواء بالحلول ضيوفاً على الأهل والأحباب أو الالتحاق بالحامات الشعبية والمزارات والمواسم.

فلكل مجتمع خصوصياته في تدبير العُطْلَة، بل إنه داخل المجتمع الواحد، نجد أن لكل صيفه واصطيافه، هناك اصطياف عالي الكعب يرفل في أبهاء الفنادق والشاليهات والفيلات، وهناك اصطياف في حدود المتوسط بثقافته وطقوسه الخاصة، وهناك اصطياف شعبي بشق الأنفس يبصم مسارات كثير من المغاربة هنا والآن، لكن السؤال المطروح آنا هو: متى تصير العُطْلَة حقاً وليس امتيازاً؟

هل العُطْلَة، في سياقنا المأزوم، تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟



خيمياء أم كيمياء؟

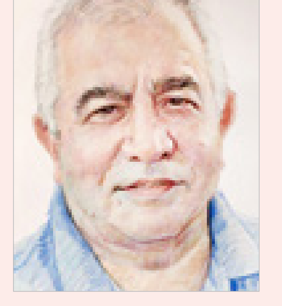
إن الحديث عن العُطْلَة لا ينفصل بالمرة عن مشروع التحديث والإصلاح، فالعُطْلَة جاءت أساساً لتمكين الإنسان من حقه في الراحة، كما أنها تندرج ضمن مسار عقلاني ينتصر للفرد، ضداً على تسلُّط قوى الإنتاج، لكن هل يمكن القول بأن العُطْلَة تؤسّس فعلاً لمسارات التحديث والعقلنة؟ أم أن طرائق التدبير والاستعمال، تُعيد إنتاج نفس الأوضاع، وتؤجّل ممكنات التغيير؟

لقد انتهى بحث المندوبية السامية للتخطيط بصدد العمل في القطاع العمومي، إلى الإقرار بحالة من الهدر اليومي تصل إلى أزيد من ساعة، هذا فضلاً عن حالات الإضراب التي تتحوّل إلى سلوك عطلوي، وحالات التغيُّب عن العمل والتأخر في الالتحاق به، ودون أن نتحدّث عن طبيعة الإنتاجية ومستواها في حال الحضور. في ظلّ هذا الكل المركّب، نصادف انخراط الكثيرين في «عمالة/عطالة/عُطْلَة دائمة» تتوّج نهاية بالعُطْلَة السنوية، لنتساءل بعداً عن جدوائية الحق في الكسل، الذي ينبغي أن يكون جزاءً على حُسْنِ الخدمة لا على بُؤْسِها.

وإذا كان الانخراط في تقنين العُطْلَة وتكريس الحق فيها، يدل على انخراط مسبق في خيار التحديث، فإن ما يحكم وما يؤطّر أدوات الفعل لدينا يؤكد بأن هناك ارتكانا دائماً لخلفية تقليدية، قد تقطع أحياناً حتى مع أبسط مظاهر «التحديث» و«الدمقرطة»، فما زالت العُطْلَة تخضع لمنطق التراتب الاجتماعي، وتنضبط في الآن ذاته للتدبير الأزموي. وهو ما أفرز نهاية واقعاً (ترميقياً)، يستجمع التقليدي والحديث في آنٍ واحد.

إنَ التحوّلات الاجتماعية التي عرفها المجتمع العربي تسير في اتجاه توكيد فرضية انمحاء وإعادة تشكيل كثير من العلاقات الإنتاجية الجماعية، وكذا تراجع مفاعيل المؤسَّسات التقليدية لصالح خيارات فردية وعصرية لا تسلم من تأثير التقليد وتوجيهه. فالحصر le blocage الذي حدث في أمر الانتقال من القبيلة إلى الدولة، ومن الدولة التيوقراطية إلى الدولة المدنية، أفضى إلى إعادة إنتاج نمط علائقي جديد، تتعايش فيه سجلات متعدّدة وتُسير فيه مؤسّسات عصرية بممارسات وتمثلات تقليدية.

فهل العُطْلَة في سياقنا المأزوم تصلح لأن تكون مناسبة للاحتفال بإنجازات السنة ومدخلاً للرفع من الرضا الوظيفي، ومن ثَمّ استعداداً لتحقيق فتوحات عملية مقبلة؟ أم أنها «حق» في الكسل لا غير، وعُطْلَة مؤدى عنها لن تغيّر فينا تأرجحنا الدائم بين الخيمياء والكيمياء، بين عطالة العقل وسعة الفهم؟ عموماً، لا بأس أن نتذكر أن العُطْلَة هي «التحريرة»، وأنها حرّيّة في البدء والختام، فلنكن جديرين بهذا التحرُّر، وهذي الحرّيّة.



خالد الجبيلي

إِماتة النّص وإِحياؤه

عندما أنظر إلى مسيرتي في الترجمة التي تبلغ حصيلتها أكثر من 50 كتاباً والعديد من القصص القصيرة، أرى أنها مسيرة شاقة وماتعة في الوقت نفسه. فمنذ أن اخترت دراسة اللّغة الإنجليزية وآدابها في جامعة حلب، كان جلّ همّي أن أصبح مترجماً، لأن شغفي باللّغة والترجمة كان يستحوذ عليّ، وكنت أتمنى أن أتمكّن من ترجمة بعض الأعمال التي كنت أحبها. وبالفعل، فقد عملت بعد تخرجي في المركز الدولي للبحوث الزراعية الذي يقع مركزه الرئيسي في حلب، المدينة التي نشأت ودرست فيها. وقد مارست هذه المهنة بشقيها (التحريري والفوري)، وكنت في أثناء ذلك أقوم بترجمة بعض القصص والأعمال الأدبية إلى جانب عملي في المجالات العلمية والفنّيّة الأخرى. تجلّت رغبتي في ترجمة عمل أدبي كامل عندما قمت بترجمة رواية «مزرعة الحيوانات» للكاتب البريطاني جورج أورويل التي حصلت عليها من مكتبة والدي، رحمه الله. وقد لاقت هذه الترجمة استحسان عدد من الأساتذة الذين أطلعتهم عليها آنذاك، مما شجعني على مواصلة الترجمة الأدبية.
إن ما يدفعني إلى ترجمة عمل ما هو أن يكون شائقاً وينطوي على أفكار جديدة وأن يشكّل إضافة مفيدة بالنسبة لي وللقارئ. ولا أبدي اهتماماً كبيراً بأسماء الكُتّاب الغربيين المعروفين، بل أبحث باستمرار عن الأعمال الجيدة والمتميّزة، فترجمت أعمالاً لكُتّاب لم يسمع عنهم القارئ العربي كثيراً من قبل، مثل الكاتب البريطاني الهندي الأصل حنيف قريشي «الحميمية والجسد» والكاتبة والشاعرة الأميركية الزنجية آشا بنديلي «منكرات زوجة السجين» والكاتبة الإيرانية نهال تجدد «الرومي: نار العشق»، والكاتبة التركية إليف شافاق «لقيطة إسطنبول وقواعد العشق الأربعون» وآخرين.
ومن خبرتي الطويلة في الترجمة في مجالات ومواضيع شتى، يمكنني القول إن الترجمة الأدبية تبقى أكثرها صعوبة ومتعة، لأنها تتسم بالإبداع، وتنطوي على تراكيب وأنساق وبنى لغوية وفكرية عديدة. ولا يكفي أن يكون المترجم الأدبي متقناً للغتين اللتين يترجم منهما وإليهما، بل عليه أن يكون على اطلاع ودراية جيدتين بثقافة هاتين اللّغتين ومصطلحاتهما، وأن يكون قارئاً نهماً، وخاصة للأدب في لغته الأصلية (وهنا العربية) وأن يتمتع بذائقة أدبية عالية. ولكي يتمكّن المترجم الأدبي من أن يبدع نصّاً مطابقاً للنصّ الأصلي لكن بلغة جديدة، ينبغي أن تتوافر لديه موهبة الكاتب الأصلي. وأنا أرى أن اللّغة العربية لغة جميلة غنيّة بمفرداتها ومطواعة وقادرة على نقل الثّقافات الأخرى.
إن المترجم كاتب ثانٍ يبدع نصّاً جيداً في لغة وثقافة جديدتين، على الرغم من تقيدُّه المطلق بنصّ المؤلف الأصلي، والتزامه بكلّ ما يحتوي عليه من أفكار ومضامين وأساليب، ما يجعل عمله شاقاً ومضنياً، ويكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان. إن إخراج نصّ من منظومته اللّغوية ونقله إلى منظومة لغوية ثانية مختلفة تماماً من حيث البيئة والثّقافة والمفاهيم أمر في بالغ الصعوبة والحرفية. إنها إماتة للنصّ الأصلي ثم إحياؤه بلغة وثقافة مغايرتين تماماً للنصّ الأصلي. وإذا تمكّن المترجم من إنتاج ترجمة مطابقة للنصّ الأصلي من حيث المعنى والأسلوب والتركيب، ونجح في نقل الأفكار التي يعبّر عنها الكاتب الأصلي، عندها يكون المترجم قد أنجز عملاً رائعاً. وعندما أقول إن المترجم «كاتب ثانٍ» فلا أعني أنه يخترع نصّاً مختلفاً لا علاقة له بالنّصّ الأصلي، بل عليه أن يتماهى مع النصّ الأصلي لكي يتمكّن من نقل أفكار الكاتب الأصلي وثقافته وأسلوبه بدقة، لكن بلغة جديدة مختلفة تماماً من حيث التراكيب والسياق.
ويجب التمييز هنا بين الأمانة في الترجمة وبين الترجمة الحرفية، لأن الأمانة في الترجمة تتطلّب نقل النصّ من حيث الروح والمعنى بأمانة وبشكل كامل، إلى درجة أن يشعر قارئ النصّ الأصلي وقارئ النصّ المترجم بأنهما أمام نصٍّ واحد لكن بلغتين مختلفتين، وأنهما يجدان المتعة نفسها وتنتابهما المشاعر ذاتها. ويجب أن يكون المترجم مزوّداً بجميع أدواته الأدبية واللّغوية، لأنه، مثل الكاتب، فهو أشبه بالرسام أو النحات، يختار المفردات والعبارات بدقة متناهية، وعليه أن يواكب الأساليب والمفردات العصرية، وأن يبتعد ما أمكن عن التقعُّر في اللّغة، لكي لا ينفر القارئ من النصّ المترجم. وأخيراً لا يعرف مدى صعوبة الترجمة إلّا من كابدها وسبر أغوارها، وكان الله في عون المترجم.

العدد 106 أغسطس 2016



مهرجان شارع الأطعمة بسياتل

يوسف وصحن الفول

يغترب المرءُ لأسبابٍ عديدة: للبحث عن فرص اقتصادية وطلب الرزق، أو لكسر طوق الضيم السياسي أو الاجتماعي أو الديني، أو للحاق بآخرين اغتربوا للانضمام إليهم.. إلخ. لكن في كلّ الأحوال يجد المرء ما يسميه نوعيةً أفضل من الحياة.

سياتل: عبدالوهاب الأنصاري

قد تكون النوعية ليست أكثر من أن يبقى الإنسان قريباً من أهله أو أن يمارس حياته وفق أهوائه ومعتقداته في أرض الله الواسعة بالتعبير القرآني، دونما تدخلٍ من الآخرين، أو أن يتنفس هواء الحرّية في التعبير عما يضمره دون وجل. وهو يسمي كلّ هذا نوعيةً أفضل من الحياة. على أي حال فالاغتراب مما كان يستحسنه الأولون وينصحون به، كقول أبي تمام:

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحَيِّ مُخْلِقٌ
لديباجَتَيْهِ فاغْتَرِبْ تَتَجدَّدِ
فإنِّي رَأيتُ الشَّمسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً
إلَى النَّاسِ إذْ لَيْسَتْ عليهم بِسَرْمَدِ

بيد أن ما تقدّم كلامٌ نظري، إذ قلّما تجري الأمور مثل ذلك في واقع الحياة. لا يختار أحدنا فرص الحياة كما لو كانت معروضةً في كتالوج مُصنّف. كما لا يختار المغترب أن تقبله طوعاً بلادٌ ما يظن هو أنها هي الأفضل له. أكثر المغتربين يشدّ بهم الحنين للرجوع إلى موطنهم الأصلي، خاصةً عندما يكابدون مشقات الحياة في بيئتهم الجديدة وينتهي «نقل فؤادك» إلى «الحنين لأول منزل». لكنهم عندما يرجعون فإن المغترب يرجع إلى ذكريات قد ولّت وأصدقاء مضوا في طرقهم وطفولةٍ لم يعد لها وجود، ووجوهٍ جديدة في حارات ليست كما يتذكّرها تماماً، وأقارب قد تقدّموا في العمر، فهم ليسوا كما صوَّرهم له حنينه إليهم. وهذه مرحلةٌ مؤلمةٌ يمرّ بها المغترب تتعلّق بالانتماء وبالهويّة. عندئذٍ إما البدء من جديد في الموطن

الأصلي أو استئناف الحياة في الوطن المُتبنّى.
إليكم ما هو مجمل قصة يوسف، الفلسطيني الأصل، الكويتي المولد. كان والده ضمن من نزحت بهم نكبة عام 1948 إلى الكويت، حيث وُلِد يوسف وإخوته وترعرعوا وكبروا وعاشوا في أرضٍ عربيةٍ شعروا فيها أنها موطنهم باحتضانها الآلاف مثلهم. التحق يوسف بعد تخرجه في منتصف ثمانينيات القرن الماضي بالشركة الدولية للحوسبة في الكويت والتي كانت إحدى أكبر شركات البرمجة في العالم العربي في تلك المراحل الأولى من بزوغ فجر الكمبيوتر . وكانت للشركة ارتباطاتها بمراكز تصنيع الشرائح الحاسوبية في اليابان، حتى أنها كانت تنتج الحواسيب الخاصة بها، وبمراكز تقنية المعلومات في الجامعات، وكذلك بشركات البرمجة في أرجاء مختلفة من العالم، وبفروعٍ لها في أرجاء العالم العربي.
لم يكن مستغرباً إذن أن طلبت مايكروسوفت حينما عزمت تطوير برامجها بالعربية، ضمن لغات أخرى، من الشركة الدولية تحديداً أن تبعث ببعض مبرمجيها لتعين مايكروسوفت على تطوير ما سُمي بلغات اليمين إلى اليسار (العربية والعبرية). كان يوسف ضمن فئة صغيرة توسّمت الشركة الدولية فيهم النجابة لتبعث بهم إلى مايكروسوفت، والتي كانت هي الأخرى على وشك أن تبدأ اكتساح العالم أجمع ببرمجياتها. كان ذلك في أواخر ثمانينيات القرن الماضي.
مضت الأمور كما ينبغي ليوسف وزملائه المبتعثين وتمَّ لهم التعرُّف إلى أصدقاء جدد في بيئتهم الجديدة في الشمال الغربي للولايات المتحدة التي أعجبتهم فيها طبيعتها الساحرة، حتى أنهم كانوا لا يطيقون الانتظار إلى عطلة نهاية الأسبوع للذهاب إلى موقعٍ جديدٍ لاكتشافه بين الجبال والغاباتٍ والأنهار. لكنهم لم يدر بخلد أي منهم التفكير بالاستقرار: ما هي إلّا أشهر أخرى لاتمام البرمجيات والرجوع إلى الكويت، حيث الأهل والأصدقاء والمسلسلات العربية والصحون اللذيذة مما تطبخ الأمهات، والقيادة دون خوف من تعدي السرعة المحدودة، وكلّ ما ليس في الولايات المتحدة. ذلك حتى أن أحداً منهم لم يفكّر في امتلاك سيارةٍ مثلاً في مقابل الاكتفاء بتأجيرها للفترة التي كانوا سيمضونها في الولايات المتحدة.
لكن الأمر أشبه بقول «أنت تشاء وأنا أشاء والله يفعل ما يشاء». إذ إن في الثاني من أغسطس/آب عام 1990 غزت القوات العراقية الكويت. لم تكن المتطلبات البرمجية في الولايات المتحدة قد انتهت بعد. خلال أشهر الاحتلال، بالرغم من أن الشركة الدولية تمكّنت آخر الأمر من نقل أنشطتها إلى القاهرة، فإنها لم تتمكّن من ممارسة الأعمال الإدارية بشكلٍ عادي بطبيعة الحال. ومن ذلك مثلاً أنها عجزت عن إيصال رواتب أفراد بعثتها التي منها يوسف إليهم. خلال هذه الفترة رأت مايكروسوفت أن الحلّ الأمثل هو أن توظف يوسف وأصدقاءه ليعملوا لديها إذ لم يكن معلوماً متى يمكن أن ينتهي الاحتلال. اتخذت مايكروسوفت الإجراءات القانونية الكفيلة بتغيير وضع هؤلاء من حيث قوانين الهجرة الأميركية والإقامة بعد موافقتهم على الانضمام إلى مايكروسوفت، ومن ثَمّ باشروا متابعة أعمالهم.
بين ليلةٍ وضحاها أصبح ليوسف واقعٌ جديد: هجرةٌ لم يكن انتواها ولم تدر بخلده فيما سبق، بالرغم من إعجابه بمقرّ إقامته. ما معنى ذلك وما موقف أهله من ذلك وهل سيباركون وضعه الجديد أم هل ستلح عليه والدته بالرجوع؟ لكن الواقع أن الكثير لم يتغير إذ هو استمرار لوضع كان قد بدأ فعلاً لعامين مضيا. لم يتغير إلّا وضعه القانوني من حيث الإقامة، الأمر الذي سيسمح له قريباً بطلب الجنسية إن هو أراد ذلك. الجديد هو تناوله الأمور من منظارٍ جديد: لم يعد مجدياً تأجير سيارةٍ لفتراتٍ طويلة، فسرعان ما اشترى يوسف سيارةً خاصة. لم يعد للأمور لديه الصفة المؤقّتة والتي اُستبدلت بالدائمة. لم يعد زائراً عابراً يتجاوز عما لا يروق له لا شأن له به، إنما مقيم من أهل البلد له ما لهم وعليه ما عليهم، يتفاعل مع قضاياهم.
مرّت أعوام طويلة منذئذٍ وتزوَّج يوسف خلال تلك السنوات من قريبة له ورُزِقَ بأبناء كبروا الآن. فما الذي يقوله الآن عندما تسأله عن تجربته في المهجر؟ يقول يوسف إنه لا يفكر بالعودة، ولا يعرف أبناؤه غير البيئة التي وجدوا أنفسهم بها، بالرغم من اعتزازهم بكونهم عرباً إلّا أنهم يعتبرون أنفسهم أميركيين. كما أن للجالية العربية حواليه كلّ ما يحتاج إليه من مؤن شرق أوسطية مثلما يجد أصدقاء عرباً يتحاور معهم بشأن الأمور السياسية في العالم العربي. يقول يوسف، الذي يحب الفول، إن صحن الفول الذي يجده في المطاعم التي حواليه تضاهي بجودتها ولذتها الفول لدى أفضل المطاعم في العالم العربي. فلماذا عساه يحن إلى صحن الفول؟ وبالنسبة ليوسف فهو يجد أن وضعه في المهجر يُهيئ له نوعية حياة أفضل، له ولأبنائه. نعم، فهو قد يرى عنصرية بين الحين والآخر، لكنها عنصرية فردية، ليست مؤسَّسيّة أو حتى إثنية. يُثني يوسف خاصةً على الأميركيين في الشمال الغربي، بل والغرب الأميركي عموماً، على أنهم أكثر تفتُّحاً وتقبُّلاً للآخر من غيرهم ولم يشعر أنه أجنبي دخيل يوماً حتى خلال أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، والذي يذكر يوسف منه مدى تعاطف الأميركيين معه خلال الأسبوع التالي لذلك اليوم، وكأنما كانوا يسعون إلى طمأنته.
واليوم يمارس يوسف حياته بمسؤوليةٍ تجاه مجتمعه وجاليته كأي إنسان سوي. فهو لم يزل على اتصال بأصدقاء في العالم العربي عرفهم إبان مراهقته، وفي الانتخابات الأميركية المنتظرة سيُدلي بصوته.

العدد 108 أكتوبر 2016

صورة مُتوقَّعة للتفقير الثّقافي

تأسَّست ليبيا الحديثة، مع الحركة «السنوسية» التي أسّسها الجزائري «محمد بن علي السنوسي» في منتصف القرن التاسع عشر.. هذه الحركة المعروفة عند المؤرّخين، تمكّنت من صوغ رؤيةٍ دينيةٍ تقويمية تقوم على الاتّباع من جهة، وعلى النظرة الخصوصية الإصلاحية لعلاقة الدين والحياة لمؤسّسها الذي نجح بالتمترس في الصحراء الليبية في الابتعاد عن أي نفوذ للقوى النافذة حينها من جهة أخرى، ومن ثَمّ نجح حفيده، مَنْ رَأَسَ الحركة - بعد وفاة والده المهدي - في تأسيس المملكة الليبية المتحدة بعد خوض معركة جهادية تحريرية ضد الاستعمار الإيطالي بين عامي ١٩١١ و١٩٤٤، أي نهاية الحرب العالمية الثانية، واستقلّت ليبيا بقرار من الأمم المتحدة في ديسمبر/كانون الأول ١٩٥١م، كدولة حديثة ناتجة بمعنى ما من حركة دينية إصلاحية.

بنغازي: أحمد الفيتوري

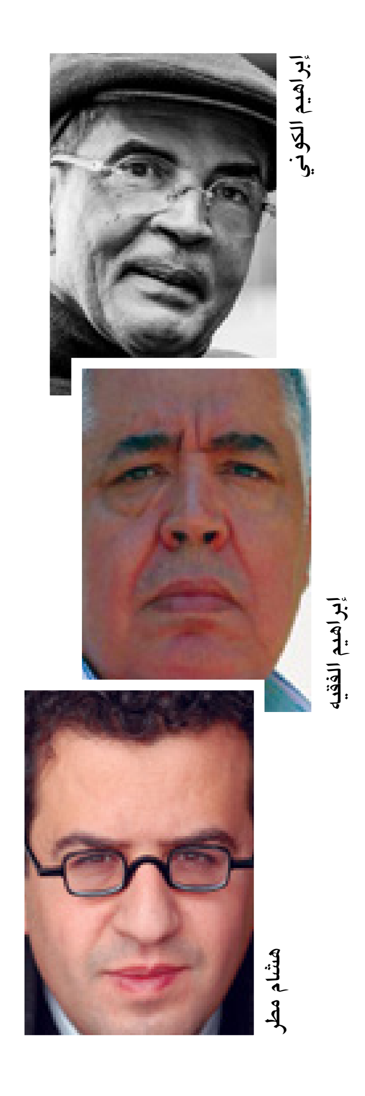
بين عامي 1951م، و1969م تاريخ الانقلاب العسكري على الملك السنوسي، نجحَ النظامُ الملكي في إرساء دعائم دولة حديثة، هذه الدولة المُنفتحة علَى محيطها، وقبل ساعة إنشائها جعلت من انتمائها للجامعة العربية تعبيراً عن رؤية المؤسِّسين لبعدها الثّقافي العربي والديموغرافي حتى، ولذا كانت المناهج التعليمية في البدء ذات المناهج المصرية، وكذا كان جزء من المعلمين بها من المصريين في كافة المستويات التعليمية، وعلى هذا تأسَّست الجامعة الليبية مطلع خمسينيات القرن الماضي، وعُقدت مؤتمرات فكرية دولية شارك فيها أشهر المفكرين والباحثين حينها كالمؤرّخ الإنجليزي «أرنولد توينبي» ونخبة من الأساتذة العرب كما «عبدالرحمن بدوي» الذي أصدرت له الجامعة الليبية العديد من الكتب، كما فُتحت مراكز ثقافية عربية، وغصت المراكز الليبية بالكتب للمؤلفين العرب والأجانب وبكلّ اللّغات، بل حتى الكتب الممنوعة في بلدانها توافرت في هذه المكتبات وفي الأكشاك حينها كرواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ...

تكرَّس إذن، مفهوم وحدة الثّقافة العربية في المملكة الليبية في التعليم وفي الحياة الثّقافية، وعليه تم إنشاءُ المؤسَّسات الثّقافية، لكن إذا كانت الثّقافة في الدولة الناشئة تُنشأُ لها مُؤسَّسات مُنفتحة، وإن كانت الحركة السنوسية قد ساهمت في التأسيس، فقد تأصل في الدولة بُعدها الإصلاحي ومُنطلقها كحركة ثقافية، وجعل هذا من اللّغة العربيةً كمنزلة للروح فغدت لا حدود في وجه الثّقافة العربية التي كانت ساعتها في أَوْج نهضتها، وتم انشاءُ مكانة للثقافة في المؤسَّسات التعليمية، فـ «أيام» طه حسين هي أيام طلبة التعليم الأساسي، وأنشئت مؤسَّساتٌ ثقافية كالمسارح ودور السينما ونوادي الفكر، وحتى النوادي الرياضية كانت من صروح الثّقافة، لكن مع هذا فإن النظام الملكي في ليبيا - كما غالبية الأنظمة الحاكمة حينها- منع إنشاء الأحزاب والمنظمات السياسية فكان من هذا مقتل هذا النظام الذي فصل بين الثّقافة ومؤسّساتها وبين العمل السياسي.

مع الانقلاب العسكري في سبتمبر/أيلول 1969م ازداد الوضع حدّة. اتّخذ الإقصاء منهجاً يقوم على القَمع والتعسُّف، وغدت الثّقافة في عرف الملازم معمر القذافي أداةَ تغريب وسلب، وشاع مفهوم الغزو الثّقافيّ البلاد، وجعل الثّقافة مُرادفاً للاستعمار، تارةً باسم الدين، وتارةً أخرى باسم القومية- حسب النظرية القذافية-، حيث سيعلن صاحبها (أمين القومية العربية كما صرح جمال عبد الناصر في خطاب له بطرابلس في ديسمبر/كانون الأول 1969) الثورة الثقافية في إبريل/نيسان 1973 التي أغلقت المراكز الثّقافية!. تمَّ تكريس ثقافة التليفزيون الشفاهية، والكراسات والكُتيبات التعليمية التي كانت وسيلة التنظيمات والأحزاب الشمولية للتثقيف، فيما أُحرقت الكُتب في الساحات العامة والآلات الموسيقية الغربية ومنع تداول دواوين الشعر، وتمَّ نعت محمود درويش بشاعر الشيوعية العالمية المُلحدة. وكان القذافي في أول خطاب له بعد الانقلاب أي في 16 سبتمبر/أيلُول 1969م، وهو اليوم الذي يوافق ذكرى إعدام شيخ



الشهداء عمر المختار من قِبَل الفاشية الإيطالية عام 1931م، قد أُعلِن أن مَنْ تحزَّب خان، وعليه مُنعت الحزبية وما في شاكلتها من مؤسّسات ثقافية واجتماعية غير حكومية، فالمجتمع المدني بهذا عمل من عمل الاستعمار.
كرَّس هذا المنحى الديماغوجي العداء للعقل والعقلانية، وكان من انعكاسات التضخُّم النفطي، بعد ارتفاع سعره عقب حرب 1973، تضخُّم شخصية الزعيم القائد المفكِّر والمعلِّم القائد، وكذلك ساهم النفط في تغطية معايب المرحلة عن النُخب، بينما قُمِعَ المثقَّفون الليبيون بالجملة منذ إبريل/نيسان 1973م، وأُغلقت المؤسَّسات الثّقافية كالمركز الثّقافي البريطاني والأميركي ثم المصري... وغيرها، كما تمَّ اعتبار محو الأمية مفسدة، بدعوى تعريف مستحدث للتعليم الحق والذي لا يقوم في نظر النظام داخل دور العلم، بل في الحياة.
لقد تمَّ توظيف الثروة النفطية في شراء كلّ ما يُكرِّس الفوضى واللّاعقلانية وتكريس البلاد كإمبراطورية للفراغ، والكثير من المثقَّفين العرب وحتى من العالم كروجيه غرودي يُدعون ويحضرون محافل «الكتاب الأخضر»، وكـ«غالي شكري» الذي ساهم في إنشاء «مركز الكتاب الأخضر»، وبهذا تمَّ حصر الثّقافة في كُتيب وبه تمَّ دحر الحياة الثّقافية، بل الحياة نفسها في ليبيا ولعقود (1 سبتمبر/أيلول 1969 - 17 فبراير/شباط 2011).
أمام هذا الوضع جنحت المؤسَّسات الثّقافية الليبية لخيارات تنأى بها عن المُجابهة المُباشرة مع السلطة الغاشمة، وكان لهذا نتائج في المحصلة: فـ«مركز الدراسات التاريخية الليبية» أنتج موسوعة تاريخية ليبية شفاهية وثّقت فترة مقاومة الاستعمار الإيطالي، كذلك تمّ تحقيق إصدار يوميات الفقيه حسن في مجلدات والتي كُتِبَتْ بعامية مدينة طرابلس الغرب خلال منتصف القرن الثامن عشر، وكذلك أصدر «مركز الدراسات الإفريقية»: «الموسوعة الإفريقية»، فيما أنشأ الكاتب والباحث الليبي المعروف «الصادق النيهوم» داراً لتحرير وترجمة وإصدار الموسوعات العلمية، ومنها موسوعة «بهجة المعرفة»، وموسوعات تعليمية علمية ومهنية مُتخصّصة للنشء، وموسوعات تاريخية مُصوَّرة، أما الكاتب يوسف الشريف فقد تخصَّص في ثقافة الطفل، وبمجهود ذاتي أصدر «معجم اللّغة العربية للأطفال» و«الموسوعة العلمية الميسرة»... والقائمة تطول، وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى الجانب الإبداعي، حيث حقَّقت فيه الرواية الليبية بروزاً على الساحة الأدبية عبر مدوّنة سردية صدر أغلبها في الخارج مثل روايات إبراهيم الكوني التي تُرْجِمَتْ للكثير من لغات العالم، والروائي هشام مطر الذي يكتب بالإنجليزية، والروائي أحمد إبراهيم الفقيه وغيرهم.
ما وقع في ليبيا غداة انتفاضات «الربيع العربي»، كان استثنائياً؛ النظام المسيطر على فواصل ومراكز البلاد، أمنياً وعسكرياً، أعلن الحرب على شعب أراد إسقاط النظام عبر ثورة شعبية سلمية. ساهم الإجماعُ الدولي بدعم تدخلٍ عسكري في ليبيا، ومن خلال حربيْن: ليبية أهلية، وحرب دولية أسقط النظام. وكما أن ليبيا مُستبعدة



إبراهيم الكوني

إبراهيم الفقيه

هشام مطر

تبيَّن أثناء الربيع العربي أن «القوى الناعمة» تستخدم «رأسمالها الرمزي» بطرائق اجتازها شارع «الشعب يريد إسقاط النظام»، لحظتها كان هذا الشارع العربي يرسم بلغة «الجرافيتي» ويغني الراب، أما الفلسفة التي يتعاطاها فهي الواقعية، ولذا شاهدنا عطالة فكريّة عند النخبة التقليدية المتحصّنة بنظرياتها

من عين الباحث العربي، أُستبعد هذا «الاستثناء» من النظرة العربية بالمرّة، وتمَّ التركيز على انهيار الدولة دون البحث في مسبباته ودواعيه.

بعد إسقاط نظام القذافي تحرَّرت الثّقافة في ليبيا من أسرها، انبثق المجتمع المدني، وتكوَّنت جمعيات ومراكز ثقافية وبحثية؛ ففي مدينة بنغازي وحدها تجاوز عددها الثلاثمئة، وصدرت صحف خاصة وأخرى مُتخصّصة، وأُقيمت ملتقيات ثقافية وفنّية عديدة وتأسَّست مؤسَّسات وتنظيمات ثقافية وسياسية ومراكز بحثية ونوادٍ للكتاب، وعُقِدَتْ مؤتمرات وندواتٌ واكبت المستجدات... كما مَكَّن هذا الحِراك المدني والثّقافي الإثنيات كالأمازيغ والطوارق والتبو لأول مرّة في ليبيا من أن يكونوا من المكوّنات الاجتماعية الثّقافية والسياسية الناشئة، فخلال السنتين الأوليين للثورة أُقيمت مراكز تختص بالشأن الثّقافي والمجتمعي لكلّ منها، بل وصدرت معاجم ومجلات في اللّغات الأمازيغية، والتباوية التي لأول مرَّة يسمع عنها العالم، ولهذا اعتبروا قبيلة لبيبة وهم قوم لهم تاريخهم ولغتهم ومن سكان الصحراء القدماء وممن ساهموا في حضاراتها القديمة. وثمّة مُؤشّرٌ مهم رصدته مؤسَّسة BBC الدولية في دراسة ميدانية لدول الربيع العربي في الشمال الإفريقي يؤكِّد: أن الإنجاز الذي تم في مجال المجتمع الأهلي، وخاصة الثّقافي منه، فاق ما حصل في مصر وتونس، وأنه انطلق من الصفر تقريباً، وقد كشف أن المبادرات المجتمعية أنشأت مراكز بحثية مستقلّة وإصدار تقارير دورية وإقامة ورش عمل في القضايا الثّقافية، خاصة السياسية منها.

في رواية «من مفكرة رجل لم يولد» للكاتب الليبي يوسف القويري التي نشرت عام 1965، وهي من روايات الخيال العلمي والمستقبليات كيوميات مُتخيّلة بين عامي 2565 و2567م. يتخيّل فيها الكاتب أن خليج سرت، وهو أكبر خليج في البحر المتوسط، قد أنشئت في صحرائه أكبر بحيرة ماء عذب اصطناعية، وجعل من مدينة «سرت» أكبر مختبر دولي في علم الصحراء والمياه، والعلماء سكان المدينة وبقية السكان يعيشون في حديقة وافرة، ويتنقلون بالطيران الذاتي في قبة سماوية اصطناعية تحوط أجواء المدينة. «سرت» الآن هناك من يحاول جعلها إمارة، ولا ننسى أن هذه المدينة في هذا الخليج كانت مسقط رأس معمر القذافي.

تبيَّن أثناء الربيع العربي المغدور أن «القوى الناعمة» تستخدم «رأسمالها الرمزي» بطرائق اجتازها شارع «الشعب يريد إسقاط النظام»، لحظتها كان هذا الشارع العربي يرسم بلغة «الجرافيتي» ويغني الراب، أما الفلسفة التي يتعاطاها فهي الواقعية، ولذا شاهدنا عطالة فكريّة عند النخبة التقليدية المتحصّنة بنظرياتها. انتشرت لغة تبادل التهم وخاب أمل الشارع في النخب، ومن ثَمَّ في نفسه، فتُركت الساحة للغة الرصاص... وغدت الثّقافة ردود أفعال وفتاوى مضادة وتفسيرات تدحضُ أخرى.

واكبت كمواطن ليبي بزوغ الربيع العربي. من مدينة بنغازي، حيث بيت النار، المهجر القسري، الكلاشنكوف للجميع، وحيث لا صوت إلّا صوت معارك جبانة، نكتب هذا الوضع بألم معلن، للتفكير في أزمة الثّقافة العربيةً وتأمُّل أبشع صورة لغيابها.

العدد 108 أكتوبر 2016

تاريخ تحت القصف

ألحقت الصراعات الدائرة في الشرق الأوسط دماراً في جزء كبير من الآثار التاريخية المهمّة في المنطقة. في هذه الدراسة يعرض البروفيسور بيتر ستون سبل الحد من الخسائر في الكنوز التاريخية مستقبلاً. لم تكن البداية مبشّرة. «هل توجد بعض الآثار التي ينبغي علينا تجنبها هناك؟»، «نعم، أعرف رجلاً، وسأتصل به خلال عطلة نهاية الأسبوع» - هكذا كان الحوار في صلب وزارة الدفاع في 29 يناير 2003، قبل شهرين فقط من غزو قوات التحالف الغربية بقيادة المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأميركية العراق «لإسقاط النظام». كنت أنا ذلك الرجل المقصود، الشخص الخطأ - كنت أعرف القليل عن الآثار بالتفصيل هناك - في الوقت الخطأ. كانت معظم قوات التحالف قد دخلت فعلاً «أرض المعركة»، الأهداف محدّدة والخرائط جاهزة (دون التنصيص على أماكن تواجد المتاحف والمكتبات والمحفوظات أو المواقع الأثرية)، ودون رغبة كبيرة في القيام بمهام إضافية، ناهيك عن التدريب.

بيتر ستون *

ترجمة: عبدالله بن محمد

بدعم من زملائي بالمملكة المتحدة والعراق - دون ذكر أسمائهم، ضماناً لسلامتهم - حددنا قائمة ضمت 36 موقعاً، من العصر الحجري القديم إلى التاريخ الإسلامي، من بين أكثر المواقع أهمية بهدف حمايتها من الدمار. وقد شددنا على ضعف هذه المواقع في ظلّ فراغ السلطة، وأكدنا على ضرورة تقيد قوات التحالف بالقانون الإنساني الدولي. لسوء الحظ، لم تصادق الولايات المتحدة وبريطانيا على القانون الدولي الإنساني الأساسي ذي الصلة - اتفاقية لاهاي لعام 1954 بشأن حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء النزاعات المسلحة، وعلى البروتوكولين الملحقين بها لعامي 1954 و1999.
في عام 2009 صادقت الولايات المتحدة الأميركية أخيراً على الاتفاقية، لكن المملكة المتحدة لم تصادق عليها بعد وكذلك البروتوكولات بتعلة عدم وجود وقت للبرلمان منذ عام 2004.
للأسف، نعلم جميعاً ما تعرضت له المتاحف والمكتبات والمحفوظات والمواقع الأثرية من نهب عقب غزو العراق. وعلى الرغم من تحذيراتنا، نهبت جميع المتاحف والعديد من


تمثال محطم بالمتحف الوطني العراقي

المؤسّسات الثّقافيّة الأخرى. لكن ربما ما خفف إلى حد ما من آثار الغزو كان القرار الذي اتخذته معظم قطاعات الجيش العراقي بعدم الاستماتة في الدفاع، إلى جانب شجاعة موظفي تلك المؤسّسات الذين رفضوا، في بعض الحالات، التقيد بالأوامر المباشرة لصدام حسين، وقاموا بتحويل أو إخفاء كلّ ما أمكن من القطع الأثرية،

وقد ساء حال المواقع الأثرية كثيراً. انهيار القانون والنظام شجع على عمليات النهب الواسعة التي أتت على معظم المواقع في أنحاء البلاد.
وأعتقد أن التحالف يجب أن يتحمل جزءاً من المسؤولية عن ذلك، كان يمكن أن يحمي المتاحف وغيرها من المؤسّسات، مثلما حمى المنشآت الحساسة الأخرى، كالبنك المركزي

والوزارات الحكومية المختلفة. صحيح لم يكن ممكناً نشر قوات لحماية جميع المواقع الأثرية، لكن كان يمكن للتحالف اتخاذ تدابير عملية للحد من عمليات السلب والنهب- على سبيل المثال- عن طريق شراء المحاصيل التي من شأنها أن تمنح السكان المحليين قدراً أكبر من العائدات المالية، أو مواصلة دفع رواتب حراس المواقع من القبائل لردع اللصوص.

حصيلة الخسائر

ما حدث في العراق لا يتحمل مسؤوليته الجيش وحده، لكن كذلك عجز الساسة والمخططين عن فهم مكانة الملكية الثّقافيّة والتراثية، وخاصّة في سياق تحالف غربي لغزو بلد بالشرق الأوسط، علاوة على فشل قطاع التراث، الذي سمح بتراجع العلاقة الوثيقة التي طورها مع الجيش خلال القرن العشرين. وقد لا نعرف حجم الخسائر بالتحديد أبداً، ولن نعرف أبداً حجم المعرفة التي كان يمكن أن نتعلمها.

يبدو بديهياً أن التراث الثقافي سيكون عرضة للتخريب والدمار خلال النزاعات المسلحة، ورغم ذلك أجمع أصحاب النظريات العسكرية، من صن تزو بالقرن 6 قبل الميلاد بالصين إلى فون كلاوزفيتز بالقرن 19 بأوروبا، على أن السماح بتدمير الممتلكات الثّقافيّة لعدوك - أو ما هو أسوأ من ذلك، تدميرها عن قصد - هو من الممارسات العسكرية الدنيئة، لأن ذلك قد يشكل تحدياً لحكم السكان المحليين ويمثّل الشرارة الأولى للصراع المقبل. وقد ضمن القانون حماية الممتلكات الثّقافيّة أثناء الحرب أول مرة سنة 1863 من خلال تعليمات لقادة جيوش الولايات المتحدة الميدانيين، تنصّ على أن «القطع الفنّيّة القديمة للفنّ والمكتبات والمجموعات العلمية.. يجب أن تؤمَّن ضد كلّ ضرر يمكن تجنبه... ».

وبالانتقال سريعاً نصف قرن من الأحداث، شهدت الحرب العالمية الأولى نقلة إيجابية. بعد الاستيلاء على القدس في عام 1917، أصدر الجنرال البريطاني إدموند اللنبي أوامره بضرورة «الحفاظ على كلّ مبنى مقدس، أو نصب، أو بقعة مقدسة، أو مزار، أو موقع قديم... في الديانات الثلاث وحمايتها». وبعد أن أظهر فهماً للحساسيات الثّقافيّة، أمّن الجنرال اللنبي نشر جنود مسلمين من الجيش الهندي لحماية المواقع الإسلامية المهمّة. لكن رغم كلّ الجهود، خلفت الحرب العالمية الأولى أضراراً جسيمة بالتراث الأوروبي، مما دفع المجتمع الدولي إلى مناقشة أفضل السبل لحماية الممتلكات الثّقافيّة زمن النزاعات عشية الحرب العالمية الثانية.

وفي الفترة الممتدة بين 1939 و1945، أدرجت حماية الممتلكات الثّقافيّة ضمن مسؤولية المتحاربين - وقد أخذ الحلفاء (وبعض عناصر قوات المحور) المسؤولية على محمل الجد، وبذلت فرق الآثار ضمن الحلفاء (المعروفة رسمياً «بوحدة الآثار، والفنون الجميلة والمحفوظات») جهوداً جبارة لحماية الممتلكات الثّقافيّة في جميع مسارح الحرب. وكانت الفرق تتلقى الدعم الكامل من دوايت ايزنهاور، القائد الأعلى لقوات التحالف، الذي كتب قبل إنزال النورماندي، منكراً قواته بما يلي: «حتما، في مسار تقدمنا سنعثر على معالم تاريخية ومراكز ثقافية ترمز إلى كلّ ما نقاتل من أجله. إنها مسؤولية كلّ قائد لحماية تلك الرموز واحترامها قدر الامكان...». في الواقع دمرت عديد المواقع الثّقافيّة والمباني والمجموعات، رغم مساعي الحلفاء الحد من حجم الدمار.

لسوء الحظ، لم تُبذل جهود كبيرة بعد الحرب حتى يواصل هؤلاء الجنود المجندون إلزاماً عملهم، ورغم التوقيع على اتفاقية لاهاي لعام 1954، كان هناك عدد قليل فقط من القوات العسكرية ممن لديهم خبرة سطحية، أو التزام بحماية الممتلكات الثّقافيّة سنة 2003 إبان الغزو، وكانت الأحداث في العراق خير دليل مأساوي على



بقايا قطعة أثرية تم تدميرها في تدمر



جنود أميركيون بألمانيا عام 1945 يستعيدون لوحات فنّيّة استولى عليها النازيون

ذلك. الممتلكات الثّقافيّة تتعرض للتلف والدمار خاصة زمن الصراعات لأسباب متنوّعة؛ في بعض الأحيان لا تعتبر الحماية من الأهمية بمكان حتى تدرج في التخطيط المسبق للصراع، وفي أحيان أخرى ينظر إلى الآثار «كغنيمة حرب» مشروعة، أو يصنف دمارها ضمن الأضرار الجانبية فقط. وفي ظلّ نقص الوعي العسكري وعمليات النهب و«الإهمال القسري»، والاستهداف الممنهج، تصبح آثار الإنسانية إزاء مزيج قوي من التهديدات.

قد لا يمكن القيام إلّا بالقليل لمنع السببين الأخيرين، على الأقل في إطار البروتوكول الثاني لسنة 1999 الملحق باتفاقية 1954، والقانون الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية لسنة 1998، إلّا أنه أصبح بالإمكان اليوم اعتبار الضرر المتعمد وتدمير الآثار جريمة حرب. أما بالنسبة للتهديدات الخمسة الأولى، فإنه يمكن، بل يجب، الحد منها عبر إقامة علاقة أوثق بين مهنيي التراث والمجموعات الأكثر تأثيراً في الصراع: السياسيين والعسكريين ووكالات الطوارئ الأخرى، يجب أن تعي جميع الأطراف أهمية القيم المتعددة للممتلكات الثّقافيّة.

تعزيز دور فرق الآثار

من أجل كلّ ذلك، اتخذت خطوات إيجابية بإشراف اليونسكو والدرع الأزرق، المنظمة التطوعية التي يشار إليها عادة بأنها «المعادل الثقافي للصليب الأحمر والهلال الأحمر». على سبيل المثال، يدرس الناتو تطوير عقيدة الممتلكات الثّقافيّة؛ بينما تسعى المملكة المتحدة والولايات المتحدة إلى إعادة إنشاء وحدات مماثلة لفرق الآثار. وسنوياً يجتمع قادة الجيوش الأوروبية على مدى السنوات الست الماضية في مؤتمرات «التعامل مع الثّقافة»، ونظّم البريطانيون ندوتهم الخاصة «الثّقافة في زمن الصراعات» لمدة ثماني سنوات. مؤخراً نشر مركز التدريب الرئيسي التابع لحلف شمال الأطلسي وثيقة (حماية الممتلكات الثّقافيّة عمل أساسي ومنطقي)، وتعمل القوات المسلحة من مالي إلى كمبوديا إلى نيوزيلندا وكافة أنحاء أوروبا على إدراج حماية الممتلكات الثّقافيّة في التدريبات.

وفي تطوّر مشجع آخر، تمّ إعداد قوائم للكنوز الثّقافيّة بالعراق وليبيا ومالي وسورية واليمن - ساعدت بشكل واضح على حماية مواقع تراثية مهمة في ليبيا. وفي الوقت نفسه، حكم بالسجن على ضابطين صربيين لقصفهما (غير المبرر) لموقع دوبروفنيك للتراث العالمي سنة 1991. ويخضع أحمد المهدي، العضو المزعوم بجماعة أنصار الدين المتشددة، حالياً، للمحاكمة بالمحكمة الجنائية الدولية بتهمة تدمير الممتلكات الثّقافيّة في تمبكتو عام 2012. بطبيعة الحال، لا يزال التراث مستهدفاً على وجه التحديد على غرار الصور المروعة لتدمير أجزاء من مواقع «تدمر» للتراث العالمي من قبل عناصر ما يسمى بالدولة الإسلامية.

في عام 2015، أعلنت الحكومة البريطانية، بعد إقرارها بخطورة وضع الممتلكات الثّقافيّة في منطقة الشرق الأوسط وأهميتها الوطنيّة والدولية، عن إنشاء صندوق للحماية الثّقافيّة. نحن بحاجة للتأكد من أن هذه الأموال تنفق بطريقة استراتيجية ومحكمة، ونأمل أن تفي الحكومة مستقبلاً بالتزامها عبر التصديق على اتفاقية لاهاي. صحيح ليس بوسع خبراء التراث الثقافي وقف الحرب أبداً، ولكن يمكننا المساعدة في توفير حماية أفضل للتراث الإنساني المشترك.

---

*البروفيسور بيتر ستون: أستاذ كرسي اليونسكو لحماية الممتلكات الثّقافيّة والسلام بجامعة نيوكاسل.

نشر المقال بمجلة BBC Knowledge عدد أغسطس 2016.

العدد 108 أكتوبر 2016



الحرب والأدب الكولومبي

نصف قرن من الانتظار

أخيراً، وبعد أكثر من نصف قرن، وضعت الحرب الأهلية الكولومبية أوزارها، وتَمَّ التوقيع، في سبتمبر/أيلول الماضي، على اتِّفاقية سلام تاريخية بين رئيس البلاد خوان مانويل سانتوس وزعيم وقائد (القوّات المسلَّحة الثورية الكولومبية FARC) «تيموليون خيمينيث» الملقَّب بـ«تيموشينكو»، الذي صرَّح قائلاً: «لقد حلَّ وقت إغلاقِ البوَّابة في وجه أنصار العُنف»، بينما اعترف الرئيس الكولومبي بقوله: «أنا متأكِّد من أن الشعب الكولومبي يمتلك من الذكاء ما يتيح له أن يفكِّر بأنه ليس سلاماً في صورة الكمال، لكنه أفضل من ٢٠ أو ٣٠ سنة إضافية من الحرب».

خالد الريسوني

قصائد الشعراء الكولومبيِّين لم تغفل عن التقاط صور مأساوية للحرب، مزجت فيها جانب الشهادة والإشهاد، بجانب التكثيف والتحويل، في صور مدهشة ومتألِّقة تعكس معنى الحرب، بوصفها دماراً واقتلاعاً للإنسان



المتأمِّل في تاريخ كولومبيا ما بعد الاستقلال يتوقَّف، دوماً، أمام لحظات توتُّر وعنف وحروب أهليّة ممتدّة الجذور، حروب كانت تغذّيها، باستمرار، صراعات سياسية تاريخية بين أحزاب وحركات سياسية متباينة الرؤى والمواقف، اتَّخذت من السلاح، عوض الحوار، وسيلةً لحسم خلافاتها وللاستيلاء على السلطة وممارسة الحكم. من هنا، يمكن اعتبار اصطلاح «جمهورية الموز» كنايةً ذات مغزى عميق وغنيّ بالدلالات في السياق الكولومبي، على وجه التحديد. ولعلّ الصراع المسلَّح، للاستيلاء على السلطة في كولومبيا، تمتدّ جذوره إلى الحرب الأهلية الكولومبية الأولى سنة 1839، وهي الحرب المعروفة بحرب الأديرة أو حرب الزعماء، وستعقب هذه الحرب سلسلة من الحروب التي خاضتها كولومبيا؛ تضامناً بين الليبيراليين والمحافظين ضدّ قوى الانقلاب العسكري على الشرعية، مثلما حدث مع انقلاب الجنرال «خوسيه ماريا ميلو» سنة 1854، ضدّ الرئيس الشرعي للبلاد «أوباندو»، حين رفض هذا الأخير مطاوعته في حلّ البرلمان وإعلان نفسه دكتاتوراً، فما كان منه إلّا أن اتَّخذ المبادرة من تلقاء نفسه، واستولى على السلطة، وحَلَّ البرلمان، وألغى الدستور، واعتقل الرئيس ووزراءه، وأعلن الدكتاتورية، وواجه الانتفاضة الشعبية المسلَّحة العارمة التي أشعلت البلاد، بقيادة القوى الدستورية المضادّة للانقلاب.

ستتكرَّر هذه الصفحات من العنف على امتداد تاريخ كولومبيا، خلال القرنين: التاسع عشر، والعشرين. ولعلّ أهمّ حدثَيْن من أحداث العنف السياسي شهدتهما البلاد، إبان هذا التاريخ، وتناولتهما الآداب الكولومبية بكثير من العناية والتأمُّل والتدقيق، هما: (حربُ ألف يوم 1899 - 1902) التي تشغل جزءاً مهمّاً من السرد الروائي الكولومبي، خصوصاً عند «غابرييل غارسيا ماركيز» في رواياته: «مئة عام من العزلة»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه». والحدث الثاني هو «البوغوتاثو»، وما أعقبه من حرب عصابات طويلة الأمد، استنزفت البلاد والعباد، وقد قادتها قوى مسلَّحة، بتسميات مختلفة، كان آخرها ما يسمّى (القوّات المسلَّحة الثورية الكولومبية- FARC)، فما هو «البوغوتاثو»، الذي يعدّه المؤرخون والمحلِّلون السياسيون الحدث الذي أفرز هذه الحرب الممتدَّة على مدى عقود في كولومبيا؟

يقول «إدواردو غاليانو» في كتابه «الشرايين المفتوحة لأميركا اللاتينية»: «كانت ديموقراطية صغار المنتجين الزراعيِّين المشتغلين بإنتاج البنّ قد حوَّلت الكولومبيِّين إلى رجال معتدلين وقنوعين»، «ويفترض أن أهمّ جانب لتطبيع الأداء في الحياة السياسية الكولومبية هو تحقيق استقرار اقتصادي مميَّز، وقد أنتجه البنّ، وأنتج معه السكينة والرصانة». وبعد زمن يسير، انفجر العنف، ففي الواقع، لم تستطع مدائح البنّ أن توقف- كما لو كانت تملك عصًا سحرية- التاريخ الطويل من الانتفاضات وأحداث القمع الدموية في كولومبيا. هذه المرّة، وعلى امتداد عشر سنوات: بين 1948 و1957، بلغت الحرب الفلّاحية المزارع الصغيرة والمزارع الكبيرة والصحاري والحقول المزروعة، والوديان والغابات، والسهوب الأنديزية، وأرغمت جماعات، بكاملها، على الارتحال، وخلقت حروب عصابات ثورية وعصابات مجرمين، وحوَّلت البلاد، بأسرها، إلى مقبرة: يُقدَّرُ أنها خلَّفت مئة وثمانين ألف قتيل، وقد صادف حمَّامُ الدم فترة انتعاش اقتصادي للطبقة المهيمنة: فهل من المشروع أن نخلط رخاء طبقة اجتماعية برفاه بلدٍ ما؟ لقد بدأ العنف كمواجهة بين الليبراليين والمحافظين، لكن دينامية الحقد الطبقي بدأت تُبرِزُ ملمح الصراع الطبقي، كما يقول «غاليانو». كان «خورخي إلييثير غايتان»، الزعيم الليبرالي الذي كانت أوليغارشية حزبه ذاته تسمّيه، بين ازدراء ورهبة، «الذئب» أو «المخادع»، وكان قد كسب مكانة شعبية مهمّة، وصار يهدِّد النظام القائم، ولمّا قتلوه رمياً بالرصاص، انطلق الإعصار. كانت البداية مدّاً بشريّاً لا يُكبَحُ، في شوارعِ العاصمة، ثم المذبحة العفوية المعروفة بـ«البوغوتاثو»، وللتَّوِّ، انتقل العنف إلى الأرياف».

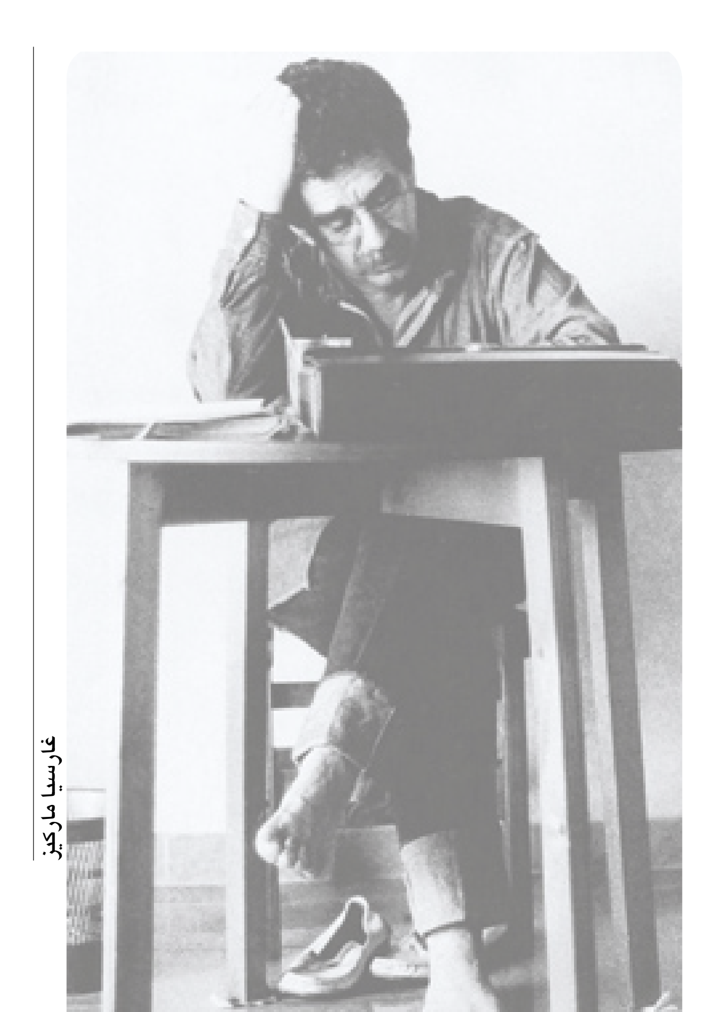
يُعَدّ هذان الحدثان التاريخيّان مفصليَّيْن في تاريخ كولومبيا؛ فهما يشكِّلان المنطلق لكلّ ما سيحدث، فيما بعد، من عنف،

بل إننا نجد من المؤرّخين من يرى أن الصراع تعود جذوره الأولى لسببَيْن أساسيَّيْن مرتبطَيْن بتأسيس كيان الدولة خلال القرنَيْن: التاسع عشر، والعشرين، والصراع المحموم على السلطة بين الحزبَيْن المهيمنَيْن آنذاك، وهما: الحزب الليبرالي، والحزب المحافظ، مع بروز عوامل أخرى، مثل الصراع المحتدم للفلّاحين من أجل امتلاك الأرض وتوزيع الثروات، بالإضافة إلى إنتاج المخدّرات وتهريبها. لقد غدا العنف ومظاهر الحرب الأهليّة، بين القوّات المسلّحة للثوار وقوات الجيش والمسلّحين، من الجماعات شبه العسكرية، مشهداً عاديّاً في الحياة اليومية للإنسان الكولومبي؛ لذلك كان من الطبيعي أن تتسلّل هذه الصور والمشاهد إلى إبداعات الكتّاب والشعراء الكولومبيّين، إذ نجد روائيّين كباراً قد رصدوا مشاهد العنف السياسي المترتّب عن الحرب الأهليّة في كولومبيا.

وبما أن الحرب الأهليّة كانت جزءاً من اليومي الذي عايشه الإنسان الكولومبي، نقدّم، هنا، بعض الأعمال الروائية التي تناولت هذه الظاهرة، و- خصوصاً- أعمال كلّ من: غابرييل غارسيا ماركيز، وألفارو ثيبيدا ساموديو، وإيبيليو خوسيه روسيرو. كما سنقدّم نماذج من قصائد الشعراء الكولومبيّيْن الذين صوّروا- بشكل ما- متاهة الحرب ومأساويّتها في شعرهم، بحساب أن للشعر لغته الخاصّة وتَمَيُّزه في التعامل مع الواقع ومع اللغة.

سرد حرب الألف يوم

لعلّ أبرز اسم كولومبيّ، في عالم السرد، هو اسم «غابرييل غارسيا ماركيز» الذي طالما بهر العالم برواياته المتعدّدة والساحرة: «مئة عام من العزلة»، و«الحبّ في زمن الكوليرا»، و«خريف البطريرك»، و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه»، و«ساعة نحس»... وبسيرته الذاتية المتميِّزة «عشت لأحكي». ولأن ما يهمّ، هنا، هو إبراز حضور الحروب الأهليّة والعنف السياسي في الأعمال السردية للروائيّين الكولومبيّين، فإن ماركيز كان من السبّاقين إلى وصف حرب الألف يوم من خلال «مئة عام من العزلة»، ومن خلال «ليس للكولونيل من يكاتبه»، فشخصية الكولونيل أوريليانو بوينديا، الابن الثاني لخوسيه أركاديو بوينديا مؤسّس ماكوندو يشارك في مقاومة النظام المحافظ، وقتاله، بينما أركاديو بوينديا، الحفيد، يعيّنه عمُّه قائداً مدنيّاً وعسكريّاً، فيصير دكتاتوراً متجبّراً، ويلقى مصيراً مفجعاً؛ إذ يتم إعدامه رمياً بالرصاص، بعد أن تمكّنت القوى المحافظة من استعادة السلطة. يتمكّن الكولونيل أوريليانو بوينديا من النجاة من الموت في عدّة مناسبات، وعندما يحسُّ بالإرهاق من قتال ليس له معنى، يوقّع على اتّفاقية سلام، يستمرّ حتى آخر فصول الرواية، رغم أنه حاول أن يطلق النار على نفسه إلّا أن قَدَره كان أن يستمرّ على قيد الحياة. وبالإضافة إلى إثارته لتيمة حرب الألف يوم، نجد في «مئة عام من العزلة» وصفاً للمذبحة البشعة التي تعرَّض لها عمّال مزارع الموز، القريبة من ماكوندو، على يد قوّات الجيش الوطني بعد إضرابات احتجاجية، كانت تتوخّى تحسين أوضاعهم المادّيّة، وبعد أن تَمَّ تقتيلهم بالحديد والنار، أُلقِي بهم في البحر. إنها شهادات تتكرَّر في أكثر من عمل روائي كولومبي؛ فعلى سبيل المثال، نجد حادثة مقتل عمّال مزارع في عمل روائي آخر مميَّز يحمل عنوان «البيت الكبير» وهو للروائي الكولومبي ألبارو ثيبيدا ساموديو الذي يقول، في مقدِّمة إحدى مجاميعه القصصية، بصيغة إنكارية: «ما الأدب، إن لم يكن حكاية العالم الكبرى محكيَّة بشكل جيِّد؟»، فألبارو، في روايته «البيت الكبير»، يحكي- بشكل جمالي ممتع، في حوالي 120 صفحة- صور البشاعة والرعب والوحشية والظلم الذي تعرَّض له الفلّاحون المضربون الذين كانوا يشتغلون لدى إحدى الشركات الأجنبية (la United Fruit Company)، فمارسوا شكلاً من أشكال الاحتجاج على شروط العمل المجحفة؛ لأجل تحسينها، من خلال الإضراب، فكان مصيرهم التقتيل على يد الجيش، وذلك في ثييناغا، في ديسمبر من عام 1928. إنها حادثة غدت شهيرة في تاريخ كولومبيا، لكنها ما تزال، حتى يومنا هذا، غارقة في التعتيم، إذ لا نعرف- إلى الآن- عدد القتلى الذين سقطوا، وهناك من يقول بأن العدد يتراوح بين 3 آلاف و9 آلاف، وقد أدان الحادثة حينها «خورخي إلييسير غايتان»، ليصير ضحيّة مؤامرة الحزب المحافظ، عشرين سنة بعد ذلك. إن رواية «البيت الكبير» لألبارو ثيبيدا ساموديو تُعَدّ- فضلاً عن قيمتها الجمالية- شهادة تاريخية مضادة للشهادة الرسمية،



غارسيا ماركيز

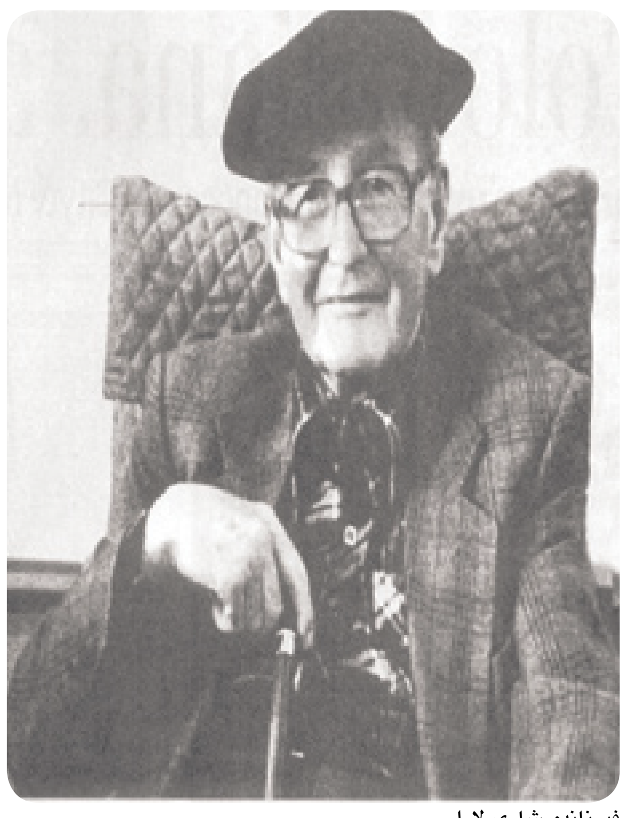
علـى العنـف والظلـم اللذيـن أنتجـا أشـكالاً مـن المواجهـات والتمـرُّدات والحـروب الأهليّـة؛ فهي تحكي عـن معاناة آلاف من عمّال مزارع الموز، من الاستغلال البشع للشركة الأجنبية التي وجدت نفسها- نتيجة لسياستها الاجتماعية الفاشلة- في مواجهـة إضراب آلاف العمـال الزراعيِّين المطالبين بحقوقهم. وأمام عجزها عن التحكُّم في الوضع للاسـتمرار في استغلال المـوز الكولومبي بتكلفة بخسـة، طالبـت الحكومة بالتدخُّل، عبـر القوّة، لإخضـاع المتمرِّدين، فأمر قائد القوّات المسلَّحة لماجلينـا، الجنرال كورتيس بارغـاس، بالقضاء على التمرُّد والعصيان، وبإطلاق النار على المضربين.

إن الرواية تتوزَّع إلى عشرة فصول، يمضي فيها الحكي بشكل يخرق التسلسل الخطِّي، ويمتزج فيه الحوار بالموجز، والسرد على لسـان أكثر من سـارد، بالوثائق الرسـمية، وبالتداعيات والاسـترجاعات والتذكُّرات، واسـتحضار الأصوات، ووصف اللحظات السابقة على المذبحة، لبناء رواية تمزج بين التاريخي والشعري، وبين الشهادة والإدانة.

أمّـا حدث اغتيال زعيـم الحزب الليبرالي «خورخي إلييسـير غايتـان»، فينقلـه «غابرييـل غارسـيا ماركيـز» فـي الفصـل الخامس من سـيرته الذاتية المعنونة بـ: «عشت لأحكي»، إذ صادفـت الحادثة المعروفة بـ«البوغوتاثو» وجود ماركيز في العاصمة للدراسـة الجامعية، بل وجوده في المكان نفسـه، مباشـرةً، بعد سـقوط غايتان مضرَّجاً بالدمـاء. يقول بصدد ذلـك، في «عشت لأحكـي»: «ومع ذلـك، فقـد كان خورخي إليسـير غايتان، يوم الجمعة التاسـع من أبريل، رجل اليوم فـي الأخبار، لأنـه تمكَّن من تبرئـة الملازم خيسـوس ماريا كورتيـس بوبيـدا، المتَّهـم بقتـل الصحافـي أودورو غالارثا أوسـا، كان قـد بلغ مكتبـه للمحامـاة، وهو جِـدّ مُنْتَشٍ، في التقاطـع الآهل بالمارّة، للطريق السـابع مع شـارع خيمينث دي كيسـادا، قبل السـاعة الثامنة صبحاً بقليل، رغم أنه كان قد بقي في المحاكمة حتى الفجر. كان لديه العديد من المواعيد خلال السـاعات التالية، لكنه قُتِل، للتوّ، حينما دعاه بلينيو ميندوثـا نيرا للغـداء، قبل الواحدة بقليل، مع سـتّة أصدقاء شـخصيِّين وسياسـيِّين كانـوا قد ذهبـوا إلى مكتبـه لتهنئته على الانتصار القضائي الذي لم يتيسَّـر للصحف نشره، بعد. كان مـن بينهـم طبيبه الخاصّ بيدرو إليسـيو كـروث، الذي كان- أيضاً- عضواً في حاشـيته السياسية.

في ذلك الجوّ المتوتِّر، جلست لتناول الغداء في مطعم النزل، حيث كنت أعيش، على بعد أقلّ ثلاث كوادرات. لم يكن الحساء قـد قُـدِّم إليَّ بعد، لمّا وقف ويلفريدو ماثيـو أمام الطاولة. قال لـي: لقد فسدت هذه البلاد، لقد قتلوا غايتـان للتوّ، أمام القطّ الأسود».

يمتـدّ، عبـر الصفحـات اللاحقـة، وصـف غارسـيا ماركيـز لأحـداث الفوضـى العارمة التي شـهدتها العاصمـة بوغوتا، بعد اغتيال الزعيـم الليبرالي، وهو نقطة انطلاق للعنف الذي سـيجدِّد مسلسـل حرب أهليّـة تواصلت على امتداد السـنوات المواليـة، إلـى حدود الإعـلان الأخير عن اتِّفاقية للسـلام بين



فيرنانو شاري لارا

الحكومـة والقوى المتمرِّدة. وقد واصلـت الرواية الكولومبية رصـد الأحداث بإبداعية متميِّـزة، من خلال أعمال كبرى، مثل روايتَـيْ ماركيـز «خبر اختطاف»، وسـاعة نحـس»، ورواية «نسـور الكنذور لا تدفن كلّ يوم» للروائي غوسـتافو ألفاريس غاردياثابـال، و«ريح جافة» لدانييـل كاييثيدو، و«الجيوش» لإيبيليو خوسيه روسيرو... وغيرها

بيانات الشعراء

قصائـد الشـعراء الكولومبيِّيـن لـم تغفـل عـن التقاط صور مأسـاوية للحـرب، مزجـت فيها جانب الشـهادة والإشـهاد، بجانـب التكثيـف والتحويـل، فـي صـور مدهشـة ومتألِّقـة تعكـس معنى الحرب، بوصفها دماراً واقتلاعاً للإنسـان من الفضـاء ومـن الوجـود برمَّته، فالحـرب تحمـل كلّ الدلالات القاتمـة والسـلبيّة. يقـول «فيرنانـدو ريندون» فـي قصيدته المعنونة بـ«حرب»:

ستمتلكُ كلَّ الأسبابِ والدواعي
أنتَ ستمتشقُ السيفَ
مثل ملاكٍ
لكنك لمّا جرَّدْتَهُ من غمدِهِ
ها قدْ صِرْتَ شيطاناً!

بينمـا يبعـثُ الشـاعر «خـوان مانويل روكا» رسـالة مشـفَّرة


خوسيه مانويل أرانغو

تتوخّى أن تجد صداها في الريح، رسالة تُدين المنافي التي تفرض هجر الأوطان، وتصادر الأحلام الجميلة والتماعات الضحكة في المرايا. يقول روكا:

دُونَ أَنْ أعْرِفَ لِمَنْ أبعثُ هذه الرسالة في صندوقِ بريدِ الرِّيح
رجالٌ مُعتمّونَ طافوا ببابي
معاطفهم منتفخة بمُسدَّساتِ «لاغيرْ»
وفي الليلِ، بينما كنتُ أقرأُ شُعَرائيَ القدامَى
المصابينَ بلوْثاتِ جُنُونٍ،
كَسَرَ نافذتي فيلقٌ منَ الظلالِ
هُمْ ليسوا جنِّيِّين
سُكّانُ هذا الرُّكْنِ الثَّملِ مِنَ العَالَمِ ليْسوا أشباحاً!
ومعَ ذلكَ،
وَجَدنَا أنفسنا نُطْلِقُ على الفَرَاغِ أسْماءً شخصيَّة:
ثَمَّةَ بَلْدَةٌ مِنْ رجَالٍ مُخْتَفِينَ
ومِنَ المألُوفِ سَمَاعُ النَّاس...
وهُمْ يتَحَدَّثُون عنْ هَجْرِ البِلادِ مِثْلَ مَرْكَبٍ يَغْرَقُ.
دونَ أنْ أعلَمَ لِمَنْ،
أكْتُبُ هَذِهِ الرسالَةَ الموضوعَةَ في صُنْدُوقِ بَريدِ الرِّيحِ،
مِنْ أمَّة، حيثُ شَخْصٌ ما يَمْنَعُ الحُلْمَ،
حيثُ يَقْطُرُ الزَّمَنُ مِثْلَ مَطَرٍ ذَلِيلٍ،
والضَّحْكَةُ مُدَانَةٌ بسَبَبِ خِيانَةِ المَرايَا
لسْتُ أدْري مَن الذي سأَلْتَمِسُ مِنْهُ أنْ يَفْتَحَ نافِذَتَهُ
لِكَيْ تَلِجَ هَذِهِ الرِّسَالَةُ المَوضُوعَةُ في صُنْدُوقِ بَرِيدِ الرِّيحِ!

وبلُغةِ سردٍ، وفي جملٍ قصيرةٍ تتألّقُ بلمعاتِ إدْهاشٍ، يتحدَّثُ الشاعر «خوسيه مانويل أرانغو» عن مواجهة عمّال غسلِ الشوارع لآثار الحرب، وعن ردود أفعالهم المؤثّرة تجاه ما يخلّفه العنف السياسي من آثار فظيعة، فيقول:

الذين يمتهنون غسلَ الشَّوارع
(يستيقظون باكراً، كان الله في عونهم)
يعثرون، في الأحجار، من يومٍ إلى آخر،
على خيوطِ قطراتٍ منْ الدَّمِ،
فيغسلونها، أيْضاً: تلك مهنتهم.
أسْرعوا..
لا ينبغي أن يدوسَها أوَّلُ العابرين.

أمّا الشاعرة «بيياد بونيت» التي تكتب القصيدة بأشكال متجدِّدة، فتفاجئ قارئها في كلِّ لحظةٍ، بصُوَرٍ منتزعةٍ مِنَ الواقع، لكنها تضيف إليه ما يجعلُ لغتها تحقِّقُ الانزياح. هنا، تنقل لنا صورة الحرب من خلال لغة الأرقام، لكنها لغة مختلفة، لغة تصوِّر قتلى الحرب. تقول في قصيدة «مسألة إحصائيات»:

كانوا عشرين نفراً، تقول الأخبار:
سبعة عشر رجلاً، وثلاث نساء،
وطفلين بنظرات منذهلة!
ثلاث وستون طلقة، وأربع ديانات
ثلاث لعناتٍ عميقة ومُنطفِئة
أربعةٌ وأربعون قدماً بأحذيتها
أربعة وأربعون يداً عزلاءَ
وخوفٌ واحدٌ، وحِقْدٌ يُدَوِّي،
وآلافُ مِنْ لحظاتِ الصَّمْتِ تمَدِّدُ
ضمَّاداتِها فَوق الروحِ المجدوعة.

ما الذي يستطيعه الشاعر إزاء الحرب سوى أن يطلق العنان لكلماته وأسئلته التي تلوم صنّاع الحرب، وتدينهم، هؤلاء الذين يطلقونها من عقالها لتحصد أرواحاً، وتلوِّث براءة الفضاءات والأمكنة، فيغدو الوطن مهترئاً يستحقّ الشفقة، الوطن الذي لا يمنح الحبّ لأبنائه، الوطن الذي يُذبِل أطفالاً بعمر الزهور، ويغدو وطناً مهترئاً في طابور الانتظار؛ انتظار أن يلج مطهر الأرواح، ويعلو إلى مرتقى فردوس مفقود، الوطن المغدور هو الفردوس المفقود ذاته. يقول غابرييل خايمي فرانكو، في قصيدته «نحن نطلق حروباً داخلية من عقالها»:

نحن نطلق حروباً داخلية من عقالها
والموتى موتانا.

النسائم في نقيع الملح
والعيون البريئة
تحت تراب من الإسرنج.
أنا لا أملك سوى كلمات وأسئلة،
لكني أعلنُ حزناً
على وطني المهترئ.
أيُّها الحبُّ، ليس منا من ينحدرُ عبرَ النهرِ
بين الموتى والسرغس.
أيها الحبُّ، ها بلادٌ تنتظرُ،
وهي ترتقي بين الصلصال.

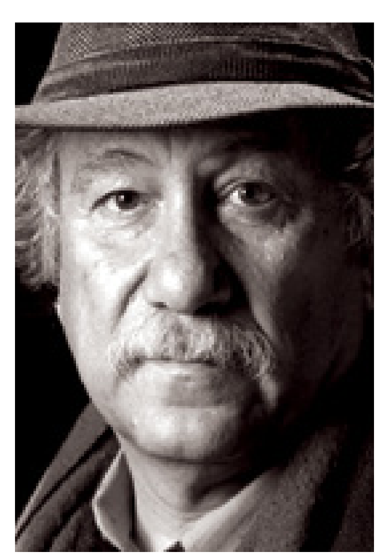
إن صـورة الحرب تقترن، في الأذهـان، بصور القتلى في كلّ مكان؛ قتلى في أوضاع قد تجلّي معاني مختلفة. أحياناً، هي أقرب إلى السـوريالية، قتلى يتمدّدون بلا حركة على التراب، تشتبك أجسادهم وأياديهم وأرواحهم، نساءً ورجالاً وأطفالاً، امتصّهم العـدم فصاروا مثل أكذوبـة.. هكذا، يصوّر الشـاعر «فيرنانـدو شـاري لارا» رجـلاً وفتـاة، فاجأتهمـا الحرب، في قصيدته «سهل تُولوًا»، فيقول:

على حافّةِ الطريقِ جسَدانِ
قدْ كانَ ظلّاهُما رَشيقَيْن
يتزَيَّنان بالوَهَنِ في المَسَاءِ.
وقد كان وجهاهما مرعبَيْن
أمام التهديداتِ والبُرُوقِ!
همَا حجرٌ، وهما عدمٌ،
جسدان من أكذوبةٍ، مُشَوَّهَانِ
يجْهلانِ مَصيرَهُما، موتَهُما،
الآن، وقَد تمَّ تأمُّلُهُما عنْ قُرْب،
صَارا فرصة سانحةً للطُّيورِ المفترِسةِ السَّوداء.

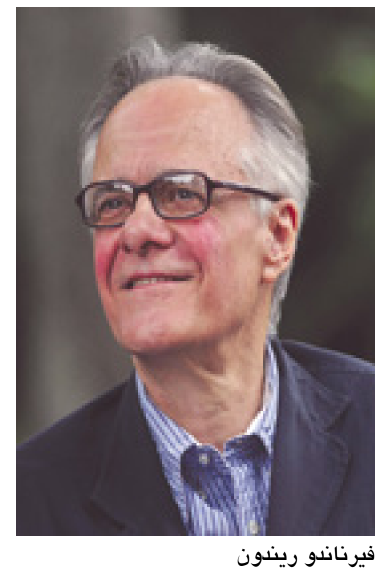
وبعد، مـاذا يقول القتيلُ مـن ضحايا الحـربِ للجلّادين الذين يسـقونه كأس المـوت المـرّة، أولئـك الذين تتلطّـخ أياديهم بـدم الضحايـا: أطفالاً، ونسـاءً، وشـيوخاً؟ يقول هوراسـيو بنابيديس، في قصيدته «أعِدْ إليَّ الرَّأسَ»:

أعِدْ إليَّ الرَّأسَ..
لنْ تنامَ، في طُمَأنينةٍ،
إن لمْ تُعِدْها إليّ.
أعِدْ إليَّ الذِّراعَيْنِ أيضاً،
وسَلِّمْني السَّاقَيْنَ،
وإلّا لنْ تستطيعَ أن تمْحُوَ الدَّمَ عن يديْك.
أعدْ إليَّ الأحْشاء،
وإلّا ستحِسُّ بالغَثيانِ إلى الأبد.
لا يَهُمُّ إلى أيْنَ تَمْضي،
فدمي سَيتبعُكَ، دوَن مُهادنة.

هكـذا، يتضامـن القول الشـعريُّ والسـرد لإدانة حـربٍ عُمِّرتْ طويلاً، ورحلت غير مأسـوفٍ عليها؛ حرب استنزفتْ طاقاتٍ، وخلّفت ضحايـا، حـرب أجّجتهـا السياسـة والسياسـيّون، ونَظَّرَت لها الإيديولوجيـات والمصالح الاقتصادية، والغنائم السياسـية وغيـر السياسـية، وكان حطبهـا ووقودها الناس والحجارة، والعباد والبلاد.. حرب أجمع الشعراء والروائيون والفلاسـفة وأهـل الـرأي والحكمـة علـى أنهـا لن تـورّث إلّا الخـراب... حـرب كانت تحتاج إلـى مبادرة وإرادة سياسـية لرجـال يضعـون، نصب أعينهم، مسـتقبل الإنسـان. ولذلك، ستظلّ كلماتُ الرئيس الكولومبي «خوان مانويل سانتوس»، وكلمات زعيم الثوّار «تيموشـينكو»، الصانعة للسـلام- مثلما كلمـات الروائيّين والقصّاصين والشـعراء الكولومبيّين الذين أدانوا الحرب- خالدةً في الذاكرة، إلى الأبد.


خوان مانويل روكا

غابرييل خايمي فرانكو


فيرناندو ريندون


بيياد بونيت

العدد 108 أكتوبر 2016

ميشال بوتور

قطيعة مع رواية.. يجب تصديقها

ما معنى الرواية الجديدة؟ معنى ذلك أنها مختلفة عن الرواية «القديمة» أو «التقليدية»؛ لهذا لا يمكن فهم معنى الرواية الجديدة دون التعرُّف إلى ملامح الرواية التقليدية، و- أساساً- إلى الظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية التي دعت الروائيِّين إلى البحث عن أشكال جديدة تخلِّصهم من أثر الرواية القديمة، زمنياً.

لقد بدأ التفكير، عمليّاً، في تخليص الرواية من الملامح التقليدية، منذ بداية القرن الماضي (القرن العشرين)، في أوروبا. ولم يأخذ صورته النهائية (العَلَنيّة) المعترَف بها إلا خلال السبعينيات من القرن المنصرم، مع عدد من الكُتّاب الذين ارتبطت الرواية الجديدة بأسمائهم: ألان روب غرييه، وفيليب سوليرس، وناتالي ساروت، وعدد من النقّاد والمفكِّرين، على رأس القائمة منهم مشيل فوكو الذي وضع مقدِّمة تنظيرية خاصّة بالرواية الجديدة لرواية فيليب سوليرس «الحديقة».

محمد معتصم

لقد حقّقت الثورة الصناعية والتكنولوجية تطوّراً كبيراً في أوروبا، لكن التطوّر الحاصل، على مستوى الاقتصاد والمال، كان له آثارٌ على الحياة السياسية والحياة الاجتماعية؛ أي أن التأثير شمل «الإنسان»، مفرداً وجماعة، خاصّة تلك الفئات البسيطة، والمتوسِّطة. فظهرت قوًى جديدة تتحكَّم في الإنتاج، واكتشف الكُتّاب والمفكِّرون أن حركة التطوّر الاقتصادي، والمالي، تسير بوتيرة أسرع من تطوّر الإنسان/ المواطن، بل إن هذه الحركة أدّت إلى وقوع اختلالات على مستوى الوعي، فالفئات المالكة والثريّة تزداد ثراءً، والفئات البسيطة والمتوسطة تزداد بؤساً. وفي ظل الصراع المحموم حول امتلاك القوّة الصناعية والتكنولوجيا، من أجل السيطرة والتمايز، ظهر شبح «الحرب»، التي سيؤدّي ضرائبها، في الأرواح والعمران، المواطن العاديّ، والفكر.

حربان عالميَّتان، كانتا كافيتن لتعلن فرجينيا وولف، في العام 1924م، أن «الإنسان قد تغيَّر»، ومن ثَمَّ، فالعالم قد تغيَّر، وتغيَّرت نظمه وقوانينه، وعلى الأدب (الرواية خاصةً) أن يتغيَّر، وأن الرواية التقليدية التي تنقل الواقع، على اعتبار أنه وحدة منسجمة ومُحْكَمة، وتنقل قِيَماً عامّة، ومُثُلاً عليا «مشتركة» ثابتة ويقينية، لم تتغيَّر. المعضلة التي اكتشفتها فرجينيا وولف- إذن- هي أن العالم يتطوّر والإنسان- أيضاً- يتغيَّر، إلى الأحسن أو إلى الأسوء، أو أن العالم يزداد ثراءً، والمواطن فقراً و«عزلة»، بينما الأدب، بوصفه واقعاً «موصوفاً»- كما قال بوتور- واقعاً متخيَّلاً يراوح في مكانه، ما زال يعيش على قوانين تقليدية موروثة، وعلى موضوعات مستهلكة، سواء أتعلَّقَ الأمر بالترويج لمتخيَّل عقدي أو «خرافي»، أو ما كان يسمّيه هرمان هيسه، في روايته «دميان، قصّة شباب إميل سنكلير»، القصص الإنجيليّة والكَنَسيّة، التي تنقل إلى المواطن (القارئ) المؤمن حكاياتٍ غير محبوكة، لكن عليه تصديقها والاعتقاد بها، أو تعلَّقَ الأمرُ بالمتخيَّل التاريخي الذي داخلته كثيرٍ من الحكايات والأفعال الأسطورية التي تصوِّر القادة أبطالاً خرافيِّين، مثل أبطال الأساطير الخارقين.

إن ما كان يُعرَف بالرواية الواقعية، بالنسبة إلى روّاد الرواية الجديدة في فرنسا، وفي العالم الغربي عامّة، ليست رواية حقيقية؛ إنها رواية غير واقعية، فمفهوم الواقع تغيّر بعد تطوّر الفيزياء الكوبرنيكية، ولم يعد الواقع كتلة منسجمة، بل هو- في حقيقته- مجموعة من الأجزاء، وهذا أوَّل ملامح الرواية الجديدة، فالعالم الروائي المتخيَّل الجديد ينبغي له أن يعترف بمحدودية الرؤية، وأن الرواية لا يمكنها أن تنقل العالم جملةً وتفصيلاً، بل هي قادرة، فقط، على حصر «جزء» من العالم الذي تنقله، وهو المكان؛ لذلك نجد مشيل بوتور- مرّة أخرى- يشير إلى ذلك في التعبير الآتي: «إن العلاقات، عند بلزاك، بين المكان الموصوف والمكان الموجود فيه القارئ، تَتَّسم بأهمّيّة خاصّة؛ فهو يحسّ إحساساً قويّاً بأن القارئ هو، في الواقع، موجود في مكان محدّد؛ ولهذا ينتظم هيكل عمله وفقاً لهذا الشرط الأساسي». في هذا المجتزأ، نجد أن الرواية الواقعية التقليدية تحصر المتخيَّل الروائي في مكان مادّيّ محدَّد، يصعب على القارئ فهمه إذا لم يكن ينتسب إليه؛ أي أن بلزاك كتب عن باريس، والقارئ التقليدي- بدوره- لا يمكنه التعرُّف إلى العالم المتخيَّل الأدبي إلا بزيارة باريس، وهذه ليست الحقيقة، لأن الوعي؛ وعي القارئ الجديد للرواية



ميشال بوتور مع ميريل جروبر

الجديدة، ينبغي له أن يدرك، ويعي- في الآن ذاته- أن المكان الواقعي «الطوبوغرافي» شيء، والمكان الروائي (المتخيَّل) شيء آخر، قد يأخذ أجزاءً منه، لكنه ليس هو تماماً. وهنا، تتجلّى ملامح اشتغال الرواية الجديدة في:

- التمييز بين الواقع المادّي الخارجي، في شموليَّته، والواقع الخيالي المبتكر الذي يجمع بين أجزاءً مختلفة من المكان (الأمكنة).

- التمييز بين القارئ التقليدي الذي يؤمن إيماناً أعمى بما يقدّمه له كُتّاب الرواية التقليدية والقديمة، والقارئ المشارك في بناء العالم الروائي، فالرواية الجديدة لم تهمل عملية الارتقاء بوعي قرّائها، وخيالهم.

- الزمان ليس وحدة منسجمة، بل هو في المتخيَّل الروائي الجديد أزمنة متعدّدة، وهذا من تأثير الاكتشافات الفلسفية، والفيزيائية، والرياضية (النسبية). وأصبح «شرعياً» طرح سؤال مشيل بوتور حول ما جاء في مقدّمة «الأب غوريو»: «هل يمكن فهم الرواية خارج باريس؟» ص (43). أي أن المكان الموصوف (المتخيَّل) يختلف، وينبغي له، في الرواية الجديدة، أن يختلف عن المكان في الرواية التقليدية والقديمة.

- الشخصيات الروائية ليسوا أبطالاً خرافيِّين، يقومون بأفعال تعجيزية وفوق طبيعية، ولا هم قادة معارك وفتوحات بعض الإمبراطوريات الغربية «لا تغرب عنها الشمس»؛ إنهم أناس عاديون «لا يعرفون الكتاب إلا أماني»، ويغلب عليهم الظنّ. وقد تأثّرت الشخصية الروائية، المختلفة عن الشخص في الواقع، بنتائج بحوث التحليل النفسي، وتبيَّن أن الشخص ليس وحدة منسجمة، بل هو عقل ورغبة وأخلاق تتنازع فيما بينها، وقد عَبَّر عنها ستيفان زفايغ، في روايته، بعنوان معبِّر دالّ هو «فوضى المشاعر». وقد وظَّف هرمان هيسه نتائج معاصره «يونغ»، أما كافكا فقد عَبَّرَ عن حالة الفرد العاجز الذي لا يدرك حقيقة وجوده، ولا يملك مصيره بين يديه، وهو متَّهم دون ارتكاب خطأ أو خطيئة.

- السارد في الرواية التقليدية كان مهيمناً، سواء أجاء بضمير الغائب أم جاء بضمير المتكلّم، وهو السارد «كلّي الحضور» والمعرفة، كما هو معروف؛ لذلك وجب أن يُستبدل بـ«وجهة النظر»، وبتعدّد الرواة؛ ومن ثمَّ تتعدّد الأصوات داخل المحكيّ الإطار، وتتفاعل المحكيّات وأساليب الخطاب (القول)، كذلك، في الرواية الجديدة.

- لقد استفادت الرواية الجديدة، كذلك، من ملاحظة وليم جيمس: «لا يبدو الوعي لذاته أجزاءً تقطَّعت بينها الأسباب... وهو ليس شيئاً موصولاً، فهو يتدفَّق... دعنا نَصِفه بمسيل الفكر، أو الوعي، أو الحياة الذاتية» ص (354). ومسيل الوعي هو ما نستعمله اليوم تحت مسمّى «تيّار الوعي» الجارف والمتدفِّق، حيث تسَّاقط كل الحواجز بين القارئ والكاتب والسارد والشخصية. يقول والتر آلان: «لقد سقطت الحواجز القديمة التي كانت تقف بين القارئ وبين شخصيّات الروائيّ. لقد اختفى دور الروائيّ، بوصفه وسيطاً، تقريباً» (ص. 355).

لم تنتهِ مغامرة الرواية الجديدة، لأن أشراطها كانت، فقط، الحافز نحو اكتشاف الفروق البيّنة بين رحلتَيْن زمنيَّتَيْن تاريخيَّتَيْن، تحوّل فيهما مفهوم الإنسان، ومن ثَمَّ تحوّل معه الإدراك والوعي، وتحوَّلت، تبعاً لذلك، طرائق التعبير عن الذات والعالم والوجود والمصير.

وبصورة مختزلة، يمكن القول: إن الرواية الجديدة التي نَظَّرَ لها آلان روب غرييه، وجان ريكاردو، وغيرهما، استمرَّت مع كاتبات وكُتّاب آخرين، نذكر من بينهم ناتالي ساروت، وفيليب سولرس، وإن ما دَوَّنه ميشال بوتور في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة»، يتعارض مع ما دَوَّنه أيان وات في كتابه «نشوء الرواية».

العدد 108 أكتوبر 2016

الوثائقي الفلسطيني بين زمنين

يقع الوثائقي الفلسطيني السينمائي ما بين زمنين؛ زمن الثورة المسلحة، عندما كان الوثائقي فيلماً تحريضياً تثويرياً دعائياً.. وزمن الانحسار الذي لا مجال فيه سوى الاستنجاد بالصوت الخافت، واللجوء إلى الأبعاد الإنسانية.

بشار إبراهيم

فاز الفيلم الوثائقي الفلسطيني القصير «رجل يعود»، للمخرج مهدي فليفل، بجائزة الدب الفضي من «مهرجان برلين السينمائي» في دورته 66، مطلع العام الجاري. خطوةٌ نادرةٌ للسينما العربية عموماً؛ ليست مألوفة، ولا ممكنة أو متاحة في كثير من الأحيان، ولم يستطع فعلها إلّا القليل من أفلام السينما العربية، منذ عقود من الزمن. ومهدي فليفل الشاب الفلسطيني، ابن مخيم عين الحلوة، الذي وُلِدَ وترعرع في الإمارات، سبق له أن نال الجائزة الكبرى لأفضل فيلم وثائقي في «مهرجان أبوظبي السينمائي»، تلك الجائزة المُسمّاة «اللؤلؤة السوداء»، والتي لم يستطع نيلها أيّ سينمائي عربي آخر، في المسابقة الرسمية، على مدى ثماني دورات انعقدت من هذا المهرجان الفقيد.

إنجاز جديد للسينما الفلسطينية يُضاف إلى سجلّها الذي بات حافلاً، بدءاً من التواجد سنة بعد أخرى على القائمة القصيرة لأوسكار أفضل فيلم أجنبي، وصولاً إلى المنافسة على جوائز في مسابقات مهرجان كان، وبرلين، وفينيسيا، سواء المسابقات الرسمية، أو الموازية التي تنظر بعيني النقّاد، أو تتطلع إلى «الآفاق الجديدة». نذكر هنا النجاح الذي حقّقه وثائقي «خمس كاميرات مُحطّمة»، لعماد برناط، ووثائقي «أنا مع العروسة»، لخالد سليمان الناصري. فالأول حقّقه عماد برناط بالاشتراك مع الإسرائيلي غاي دافيدي، في العام 2011، وأمكن له الوصول إلى القائمة القصيرة لأوسكار أفضل فيلم وثائقي، في العام 2013، مع توقّعات كانت كبيرة بفوزه الذي لم يتحقّق في اللحظة الأخيرة، والثاني حقّقه خالد سليمان الناصري بالاشتراك مع الإيطاليين أنتونيو أوغوليارو، وغابريّله دل غرانده، وتمكّن من حصد العديد من الجوائز العالمية، وصولاً إلى المنافسة النهائية على الأوسكار الإيطالي، في العام 2015.

لا تشابه ولا تقاطعات ما بين هذه الأفلام الوثائقية الفلسطينية، بل ثمّة مواضيع ومناهج وطرائق وأساليب بناء وسرد مختلفة تماماً، تدلّل أولاً على مدى غنى وثراء عالم الفيلم الوثائقي الفلسطيني، بسبب من الواقع الفلسطيني ذاته الذي يعيش تناثراً ما بين الداخل الفلسطيني، ما بين الأراضي المحتلة في العام 1948، والضفة الغربية وقطاع غزّة والقدس، وبلدان اللجوء والشتات، وبسبب تشابك المؤثرات الثّقافية الفلسطينية بغيرها، ما أثمر عن توظيف المهارات والتقانات والأساليب في مقاربة الموضوعات الفلسطينية، ومعالجتها، وصياغتها، والنظر إليها. ثقافة فلسطينية من هذا الطراز باتت مختبراً يمزج ثقافات واطلاعات وتجارب ومدارس في بوتقتها.

يفشل رضا في «رجل يعود»، ولا يتمكّن من الحصول على سمة اللجوء في أوروبا. يعيش على أرصفة أثينا ضياعاً مكتمل الأركان. لا يترك موبقة لم يقترفها، من التشرُّد إلى المخدرات، ومن الدعارة إلى السرقة، ويعود أخيراً خائباً إلى مخيم عين الحلوة، حيث سيكون عليه البدء من جديد في التأسيس لحياته في مخيمه الذي حاول الهروب منه، دون جدوى. ذات يوم؛ عندما ظهر رجل فلسطيني يبكي في أحد الوثائقيات، كان ثمّة ما يشبه الانقلاب. كيف لفلسطيني أن يبكي، وهو الذي اعتدنا على رؤيته بطلاً استثنائياً خارقاً، لا تثنيه الصعاب عن مواجهة الاحتلال الإسرائيلي والانتصار عليه!. اليوم مع «رجل يعود» سيكون علينا أن نرى رضا وهو يدسّ إبرة المخدر في ذراعه، هكذا جهاراً نهاراً، وفي حضور أفراد أسرته التي تتعمّد تجاهله، وتتصنّع أنها لا تراه، ولا تعرف ماذا يفعل.

يقول المخرج مهدي فليفل: «سأل الكثيرون: لماذا أنجز أفلاماً حول اللاجئين فقط؟ إجابتي كانت: لأني واحد منهم».

يقود خالد سليمان الناصري، من جهته، مجموعة من اللاجئين الفلسطينيين الذين أمكن لهم عبور البحر والوصول إلى ميلانو، في إيطاليا. سوف يصنع الناصري برفقة صديقيه الإيطاليين عرساً وهمياً، أفراده أولئك اللاجئون المهاجرون الفارّون من مخيم اليرموك جنوب العاصمة السورية دمشق، ليعبر



الناقد السينمائي الفلسطيني الراحل بشار إبراهيم

"يقع الوثائقي الفلسطيني السينمائي ما بين زمنين؛ زمن الثورة المسلحة، عندما كان الوثائقي فيلماً تحريضياً تثويرياً دعائياً.. وزمن الانحسار الذي لا مجال فيه سوى الاستنجاد بالصوت الخافت، واللجوء إلى الأبعاد الإنسانية."

بهم من إيطاليا إلى السويد؛ مقصدهم النهائي للجوء الأوروبي.

فيلم يخلق دراميته من بنيته الحكائية، لتصبح جوهرية في البناء والسرد، ونعيش قصص الجميع في رحلة الطريق تلك، بدءاً من خالد سليمان الناصري نفسه، الذي لم يتمكّن من حبس دموعه وهو يتلقّى خبر حصوله على الجنسية الإيطالية أخيراً. يعترف الناصري بأنها أول مرّة له؛ أول مرّة يكون بجنسية معترفاً بها. أول مرّة بجواز سفر، وليس مجرد وثيقة. وأول مرّة صانعاً لفيلم وثائقي سيكون واحداً من أفضل الوثائقيات الفلسطينية، في السنوات الأخيرة، ومن أفضل الوثائقيات التي تناولت المأساة السورية، بعد مارس/ آذار 2011، في مزيج فاجع فلسطيني- سوري.

ربما بات فيلم «خمس كاميرات مُحطَّمة»، المُنتج في العام 2011 بعيداً، فلننتقل إلى وثائقي فلسطيني جديد بعنوان «خارج الإطار أو ثورة حتى النصر»، للمخرج مهند يعقوبي. هذا الفيلم الذي يوقّعه مخرجه في العام 2016، هو نتاج مسيرة بحث امتدت على مدى خمس سنوات، أمضاها المخرج وفريق عمله تنقيباً في الأرشيف السينمائي ذي الصلة بالقضية الفلسطينية، لينسج فيلمه من قرابة عشرين فيلماً حقّقها سينمائيون فلسطينيون وعرب وأجانب على مدى قرابة نصف قرن منذ العام 1968، وحتى اليوم.

كان عماد برناط أفنى خمس كاميرات على مدى سنوات، راقب خلالها وقائع الحياة اليومية له ولأسرته ورفاقه، وللفلاحين الفلسطينيين المدافعين عن أراضيهم، ضد الاحتلال والاستيطان والجدار. وها هو مهند يعقوبي يُفني سنوات في البحث في الصور الأرشيفية ليخلص إلى ما يشبه إعاة مونتاج لذاكرة بصرية فلسطينية هائلة تنتقل برشاقة عبر سنوات النضال الفلسطيني، والثورة الفلسطينية المسلحة التي انطلقت رصاصتها الأولى في العام 1965، ومضت على درب وعر وشائك حتى حطّت على شواطئ أوسلو 1993.

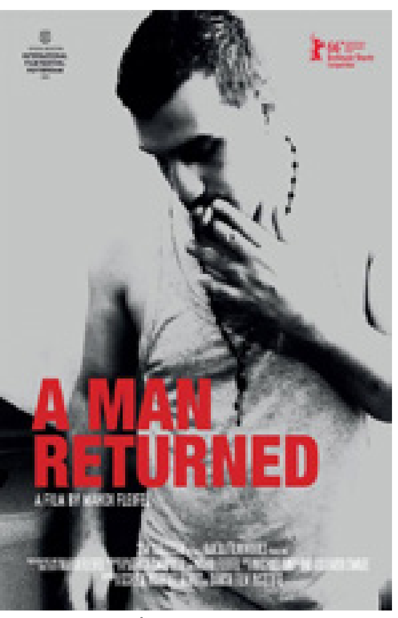
التنوُّع والغنى في حقل الفيلم الوثائقي الفلسطيني يندفع ويتعزّز، مرحلة بعد أخرى، بفعل جملة عوامل، منها الشعور المتزايد بالحرّية، والتخفُّف من عبء الشعارات الكبرى، وثقل الأهداف العظيمة، والميل على مستوى التناول نحو التفاصيل اليومية الصغيرة، ولكن المعبّرة عن جوهر معاناة الفلسطيني، بفعل وجود الاحتلال، وممارسه، وآثاره البغيضة، من القتل بدم بارد إلى التمييز العنصري، إلى الحواجز والجدار والمعابر. يساعد في ذلك، على مستوى الإنتاج، اليسر المتزايد تقنياً بفعل التطوُّرات إن لم نقل الثورات التقنية على مستوى كاميرات التصوير، التي باتت بدقة عالية جداً، مع سهولة في الاستخدام، وخفّة في الوزن، واتساع خيارات الحركة، وكذلك على مستوى برامج المونتاج والميكساج والمؤثرات البصرية والسمعية.

ولا شك أن التزايد المتنامي في عدد القنوات الفضائية العربية، والعالمية، المُهتمة أو المتخصّصة بالأفلام والبرامج الوثائقية، وكذلك التزايد في عدد المهرجانات السينمائية، والمهرجانات الإعلامية، ساهم في خلق سوق لتوزيع وتسويق الأفلام الوثائقية، التي باتت سلعة مطلوبة للبثّ على شاشاتها، أو للمشاركة في برامجها، ومسابقاتها، من دون إغفال الأهمية المتزايدة للسبل الإلكترونية، عبر شبكة الإنترنت، بدءاً من قنوات يوتيوب، ومواقع التواصل الاجتماعي، وصولاً إلى المواقع التفاعلية، والصفحات الرسمية والشخصية، التي باتت أبواباً مُشرعة لعرض الأفلام الوثائقية القصيرة والطويلة.

الاختلاف في الوسائل لا يقف عند كونه



ملصق فيلم «خمس كاميرات مُحطَّمة»



«أنا مع العروسة»



«رجل يعود»

اختلافاً في التقنيات، بل هو في الحقيقة يجلب معه اختلافاً في الذهنيات، ما يعني اختلاف طرق تعامل الفيلم الوثائقي مع مواضيعه، واختلاف طرق تعامل صانع الفيلم ذاته مع فيلمه، ناهيك عن الاختلافات على مستوى الحيازة، والتوزيع، والتسويق، والبثّ، والعرض. تتراجع قبضة الرقابة إلى درجة الانطفاء، حيث لم يعد بالإمكان الحديث عن ممنوعات رقابية، فتتقدّم «الحرّية!» بأنواعها، بما فيها ما ينضمّ تحت عنوانها من فوضى وعبث. لا يقف الأمر عند حدود الشخصيات، بل يصل إلى القضايا والعناوين والمواضيع، حتى تلك التي كان من الحرج نقاشها، أو من المحنور مقاربتها، أو مساءلتها.

في الوثائقي الجديد لم يعدّ الفلسطيني بطلاً خارقاً (سوبرمان). وفضلاً عن هنا، فَقَدَ حصانته التي كانت، ومكانته التي تميّز بها. سنرى في «رسائل من اليرموك»، للمخرج رشيد مشهراوي، كارثة محاصرة اللاجئين الفلسطينيين في مخيم اليرموك، وقد وقعوا ضحايا في مرمى النيران بين المتحاربين. انتهاك الفلسطيني في حياته وماله ووجوده وحضوره، بات تفصيلاً في المشهد العربي الدامي. الفلسطيني المُحاصر حتى الاختناق والموت جوعاً في المخيم، أو المطرود من المكان، والممنوع من الدخول والعبور، والموقوف عند حافة حدود الدول، وفي المطارات، صار بطلاً لقصص دامية، يمكن للجبين أن يندى لها، وللقلب أن ينفطر عليها.

طبيعة الإنتاج الفردي، أو المؤسّساتي الصغير المحدود، وغياب الإنتاج المؤسّساتي الرسمي والحكومي، جعل المواضيع التي تتناولها الأفلام الوثائقية تنحاز في غالبيتها إلى القصص الفردية، والسير الذاتية، أو التفاصيل اليومية الحياتية، ومن ثَمّ غياب القضايا الكبرى، أو الشعارات العالية، ما جعل الحديث في هذا الشأن يأخذ أشكالاً دلالية، أو تعبيرية. هكذا ستأخذ المخرجة وفاء جميل من قصة الفلاح عبد، من قرية الولجة، في وثائقيها «قهوة لكلّ الأمم»، مفتاحاً للحديث عن التمسك بالأرض في مواجهة الاقتلاع والاستيطان، وترصد هند شوفاني وثائقيها «رحلة في الرحيل» لسيرة والدها إلياس شوفاني، الشخصية والفكرية والسياسية والنضالية، بما يوازي مرحلة كاملة من عمر القضية الفلسطينية في نصف قرن أخير.

أما المخرج عامر شوملي فإنه يحقّق وثائقيه البديع «المطلوبون الـ18». هنا ثمّة متابعة لقصة غاية في الطرافة، تتابع حكاية بقرات اشتراها أهالي قرية بيت ساحور، للاستفادة من حليبها. ويوم أراد أهل بيت ساحور إعلان العصيان المدني، خلال الانتفاضة الشعبية في العام 1987، باتت مهمة جيش الاحتلال الإسرائيلي إلقاء القبض على البقرات، ما يسلّط الضوء على العامل الشعبي في الانتفاضة الكبرى، وعظمة ما قام به الناس العاديون البسطاء من تضحيات كبيرة، كتبت فصلاً رائعاً في تاريخ الشعب الفلسطيني.

يُعبّر الوثائقي الفلسطيني السينمائي ما بين زمنين؛ زمن الثورة المسلحة، والفدائية، والنضال والكفاح والجهاد، والانتفاضات الشعبية، عندما كان الوثائقي فيلماً تحريضياً تثويرياً دعائياً... وزمن الانحسار الذي لا مجال فيه سوى الاستنجاد بالصوت الخافت، واللجوء إلى الأبعاد الإنسانية في القصص والحكايا، والأسف على ما كان، والتأسّي بما يمكن التشبُّث به من أحبال الذاكرة والحنين لأزمنة وأمكنة وبلاد.

العدد 109 نوفمبر 2016



محمد برادة

الكتابة في سياق الكوابيس!

في العصور القديمة، لم يكن هناك اهتمام بتحليل ماهية الأدب وتجليّات الكتابة في سياق الشروط المجتمعية والسياسيّة، لأن الأدب كان، في الغالب، مُلحقاً بحقل السلطة السياسيّة الخاضعة لإرادة سلطان أو أمير، أو لتوجيهات الكنيسة وسدنة المعابد...من ثَمّ، كان مبدع الأدب والشعر يتميَّز بموهبة القوْل والكتابة في سياق تحدّد أبعاده مصالح وأغراض الماسكين بالمقاييس الأخلاقية والمصالح السياسيّة الأوتوقراطية... في مفتتح «الأزمنة الحديثة» ونشوء براعم «الدولة» ذات التوجُّه الديموقراطي، استفاد المبدع من الاعتراف بقيمة الفرد، وحرّيّته في اختيار القيم التي يراهن عليها، بتفاعل مع ما يتداوله خطاب المجتمع، وتيارات التمرُّد والتجدُّد. مع ذلك، لا يمكن التسليم بأن المبدع أضحى مطلق الحرّيّة في العصور الحديثة، لأن أنواع الرقابة والردع واللجْم واكبت سيرورة تحرير الفرد، ودمقرطة المجتمعات. لذلك يصعب أن نتحدَّث عن حرّيّة بالمطلق لدى مَنْ يمارسون الكتابة، سواء انتموا إلى العالم «المتقدّم» أو إلى العالم «المتخلّف». بالنسبة إليّ، ككاتب «مُخضرم» عاصر فترة الحمايّة الفرنسية في المغرب، وواكب مرحلة ما بعد الاستقلال وصراعاتها من أجل نظام ديموقراطي، أعاينُ أن تجربتي مع الكتابة لم تكنْ تستجيب فقط لتطلعاتي وأفكاري الخاصة، بل تأثرت وتفاعلت مع شروط مجتمعية وتاريخية، خاضعة بدورها لسياق كونيّ، عامّ، أسهم في بلورة مفاهيم ومقولاتٍ تؤشر على محطاتٍ مؤثرة في تأطير الوعي بالكتابة والاتجاهات الجمالية طوال القرن العشرين: (الواقعية، الأدب الملتزم، الحداثة، الواقعية السحرية...). وكان المرور بهذه التجربة المتنوِّعة امتحاناً للذات، واختباراً في الآن نفسه لتلك الأشكال والأنماط من الكتابة تجاه فضاء شاسع، سريع التحوُّل، محتدم بالصراعات الأيديولوجية؛ لكنه كان سياقاً ينطوي على أفق للأمل، واعتقادٍ بالتغيير نحو الأفضل... احتفظتُ من هذه التجربة، طوال خمسين سنة، أنني في علاقتي بالكتابة أحمل «إرثاً» يصعب تحديد مكوّناته، وهو ما أسميه تاريخي الخاص، الذاتي، الذي يوجد باستمرار في مواجهة وتعالق وصراع مع «التاريخ العام» المنطوي على قوانينه ومفاجآته. ومن ثَمّ، أدركتُ أن عليّ أن أسعى دوماً إلى أن أدسّ صوتي وسط ضجيج التاريخ الصاخب لأكتب عن ما يُهمله الخطاب الرسمي وتطمسه الأيديولوجيا المشدودة إلى التفسيرات والتنظيرات التجريدية. وأظنّ أن هذا الفهم للكتابة رافقني منذ ثمانينيات القرن الماضي، عندما نشرت روايتي الأولى «لعبة النسيان»، لأنها استطاعت أن تكتب «المنسيّ في أعماقي»، الذي كاد يتلاشى وأنا أخوض غمار العمل السياسي والكتابة الشفوية المبشرة بغدٍ أفضل... وإذا أردتُ التعميم، أقول بأن هذا الوعي بخصوصية الكتابة الأدبية في العالم العربي، أخذ في التبلوُر والبروز منذ هزيمة 1967 التي فضحت عجز الأنظمة وخواءها، وفتحت الطريق أمام «انشقاق» الكُتّاب والمبدعين عن «إجماع» الكتلة الوطنيّة ووصايتها... منذ مطلع الألفية الثالثة، على الأقلّ، أصبح الكاتب العربي أمام وضع وأسئلة مُغايرة، أكثر حِدّة ومُباشرة، تخلخل كلّ المفاهيم، وتهز كلّ اليقينيات. ذلك أن خيبة الأمل، بعد استقلالات الأقطار العربيّة، أضحت واضحة، صارخة، والحكم الاستبدادي توطن، واستغلال الدين في مجال السياسة فتح الطريق أمام مَنْ يتاجرون به لتحقيق أغراض تتوسل بالعنف والتطرُّف، وأصبح الفكر الماضوي عملة شائعة للاحتماء من التغيير وإقرار نظام ديموقراطي. كلّ ذلك كان من أهم الأسباب التي مهَّدت لبروز حركات وتنظيمات متطرِّفة تنشر الرعب في العالم، وتعمل على تفكيك نويات الدول العربِيّة، وتحيلها إلى سديم يسكنه الموت والكوابيس. من ثَمّ تغدو أسئلة الكتابة مختلفة وشائكة، تستعصي على الحَلّ والاختيار. أصبحت عناصر السؤال: كيف نكتب في مناخ يُقيم فيه الكابوس والرعب باستمرار، ولا يستطيع أحدٌ أن يزعم المراهنة على مستقبلٍ أو يتطلع إلى أفقٍ يحمل أملاً ؟ هل نكتب عن مباءة الموت والتقتيل والخراب والتشريد وفقدان الهويّة والأمل ؟ أم نتحوَّل إلى شعراء رثاء ووعّاظٍ ينبّهون أولي الأمر اللاهين عن أحوال الرعية؟ أم نسلك سبيل الشهادة على عصر ومرحلة دون أن نتخلّى عن قيم الأنوار التي هي بحاجةٍ إلى مراجعة وتصحيح لأن أزمة الكوابيس الملموسة، الدموية، باتت تشمل العالم وتقتضي إعادة نظر في التوجُّهات الحضارية التي راهنت عليها «الأزمنة الحديثة»؟ أميل، شخصياً، إلى اختيار الكتابة/ الشهادة، لكن دون أن نفرِّط بالقيم الجمالية ودون أن ننسى أن شرط وجود الكتابة هو أن تنتصر للحياة.

العدد 111 - يناير 2017

فرانك ميرميه:
هناك انتقال للمركزيات الثّقافيّة في العالَم العربي

يقدِّم كتاب «رؤى حول النشر في العالم العربي» وهو عمل جماعي تحت إشراف كلٍّ من شريف مجدلاني وفرانك ميرميه (2016)، نظرة عميقة حول واقع قطاع النشر في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا. في هذا الحوار الحصري، نُسائل فرانك ميرميه، الإنثروبولوجي ومسؤول الأبحاث بالمركز القومي الفرنسي للبحث العلمي، حول تطوُّر حقل النشر العربي في ضوء الاضطرابات التي عاشتها المنطقة خلال السنوات الأخيرة.

حاوره: محمد حرب

ترجمة: خديجة حلفاوي

مع تراجع مركزيتها، هل مازالت بيروت والقاهرة وسوق الكتاب في العالم العربي ذاك الفضاء العام العابر للحدود كما كان دائماً؟

- بفعل الحروب والثروة الاقتصادية التي تعمّ بعض البلدان، نشهد حركة انتقال للمركزيات الثّقافيّة في العالم العربي. إن بيروت والقاهرة عواصم للكتاب، لكن وضعهما كعواصم للثّقافة يظلّ محط نقاش، ولم يعد قطاع النشر الدمشقي اليوم كما كان عليه بين سنوات 1990 و2011، ومع تطوُّر القطاع الخاص، وبفعل الرقابة، تزايدت أعداد الناشرين الذين انفتحوا على العاصمة اللبنانية بيروت. نسجل أيضاً عملية ترحيل لمركز جاذبية الناشرين نحو دول الخليج العربي، بخاصة مع إنشاء الجوائز الأدبية وبرامج الترجمة، ومحاولات مهننة معارض الكتاب وتنمية القطاع الخاص؛ على الرغم من كونه مازال محدوداً نسبياً. في دول الخليج، يُعدّ الكتاب أداة للدبلوماسية الثّقافيّة التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمدينة التي عزّزت من حضور المختصين المهنيين الأجانب. شكّل نقل مركز جاذبية النشر العربي أداة لتنمية مدن الخليج العربي التي بصمت على مكانة ثقافية جهوية قوية وفق مطمح لعب دور مركزي ضمن نسق العروبة الثّقافيّة. ظلّ هذا الأفق القوي حاضراً على الدوام ومحافظاً على الحضور القوي للكتاب، على الرغم من مزاحمته من قِبَل وسائل التواصل العابرة للحدود، هذه الأخيرة الَتي عملت على تعزيز ونشر وأهمية الكتاب كمحتوى وحاوٍ لا غِنى عنه.

أكدت في كتابك «الكتاب والمدينة: بيروت والنشر العربي» Le Livre et la ville : Beyrouth et l'édition arabe (2005) بأن النشر هو «إحدى علامات اللاتجانس الثّقافي وأيضاً الاجتماعي والاقتصادي الذي يساهم في عملية التحضر». بعض الاضطرابات التي عرفتها المنطقة خلال السنوات الأخيرة.ما النتائج التي يمكن استخلاصها من حالة التعدُّدية في النشر العربي؟



- على مستوى اللّغة، والموضوعات والأجناس المعالجة، يُعدّ النشر انعكاساً لمستوى تعدُّدية المجتمع وتوجيهاته الثّقافيّة. إنها مرآة درجة انفتاحه، سواء من خلال الترجمات أو من خلال وسائل الرقابة المفروضة. بالنسبة للبنان، نجدها تملك سياسة نشر منفتحة على الخارج، حيث إن 90% من إنتاجها يتم تصديره. تعكس الصناعة اللبنانية للكتاب تعدُّدية المجتمع المحلّي على المستوى اللّغوي: عربي، وفرانكفوني، وأنجلوساكسوني وأرميني، وتعدُّدية على المستوى الديني من خلال النشر المسيحي، والسني والشيعي. هذه الحقيقة الأخيرة هي التي تجعل لبنان واحدة من أبرز الدول العربية التي تترجم الأعمال الفارسية. مكنت حركة الترجمة من الفرنسية، بلبنان وأيضاً بدول المغرب العربي، من جعل هذه اللّغة دائمة الحضور في الأدب والعلوم الاجتماعية العربية. يُعدّ النشر اللبناني أيضاً انعكاساً أساسياً لحالة الثّقافة في العالم العربي. على سبيل المثال، يظهر الإنتاج بهذا البلد مزيداً من الإقبال على جنس الرواية، بخاصة الرواية السعودية، حيث إن عدداً كبيراً من الكُتّاب السعوديين ينشرون خارج البلاد، وبخاصة ببيروت. على الرغم من كون جزء كبير من الإنتاج السعودي مكرساً لثيمة التديُّن، إلّا أن التعدُّدية أضحت تكسب فضاء أوسع من خلال الرواية وأيضاً مؤلَّفات العلوم الاجتماعية والتحليل السياسي. في مصر، يعكس التنوُّع ظهور وتطوُّر دور النشر المحلّية خارج القاهرة. في حالة البلدان المغاربية، تنبع التعدُّدية من وجود ازدواجية لغويّة في دور النشر بين العربية والفرنسية، فضلاً عن سيادة منطق الاختصاص في الموضوعات المعالجة. تُعدّ اللّغة الفرنسية فعّالة في التعبير عن ما هو حميمي، والعربية لباقي أنماط التعبير الأخرى، حتى لو كانت الواقعية أقلّ تخطيطاً. باختصار، تظلّ التعدُّدية سمة النشر العربي، لكنها تواجه برقابة قوية تتخذ أشكالاً متنوّعة وفقاً لمؤسسات مختلفة. تعمل هذه الرقابة على هيكلة نظام التحرير العربي إلى درجة أنها تدفعها نحو خلق أشكال مختلفة من الرقابة الذاتية، بحيث إن الحدود المتحرِّكة تحدّ الحقل التحريري: ما لا يمكن نشره سوى في مكانٍ آخر. يسمح وجود حقل ثقافي قومي بتطور تعدُّدية معيَّنة. ومن المفارقات المسجلة هو أن دعائم الرقابة القومية هي التي تساهم في انتشار الأنشطة التجارية: كلما كان الكتاب ممنوعاً، زاد الطلب عليه. إن الكتاب العربي في بعض الأحيان يعتمد على الرقابة لتعزيز انتشاره!

هل مازال الكتاب عامل تقويض ووسيلة للتغيير في العالم العربي؟

- تهيمن الكتب الدينية والإسلامية على حصة الأسد في النشر العربي. في الوقت نفسه، يُعدّ النشر فضاء إعلامياً أساسياً لتطوير الفكر النقدي. في العديد من الدول، نجده يوفر مكانة اقتصادية مهمة لـ«المقاولين المثقفين» الذين غالباً ما يكونون معَارضين أو معَارَضين. في سورية، وخلال تسعينيات القرن الماضي، ومباشرة بعد إطلاق سراحهم، استثمر العديد من المعارضين في المجال الثّقافي، من خلال الترجمة والتحرير. في الدول المغاربية، لعب النشر دوراً مهماً في انتشار أشكال



مكنت حركة الترجمة من الفرنسية، بلبنان وأيضاً بدول المغرب العربي، من جعل هذه اللّغة دائمة الحضور في الأدب والعلوم الاجتماعية العربية



جديدة من الكتابة أو «مشاريع المقاومة الثّقافيّة» (projets de résistance culturelle)، مثل الأعمال الأمازيغية في المغرب. في دول الخليج العربي، سمح النشر للعديد من المقاولين الثّقافيين بوضع مكان لهم في الفضاء العام لترجمة أعمال الكُتّاب الأوروبيين الذين نظر إليهم - لأهميتهم- كمؤسسين أو كشباب معاصرين انتشرت أعمالهم بشكلٍ كبير. من المهم أن نشير إلى كون النشر في العالم العربي لا يعرف أي شكل من أشكال تركيز رأس المال كما هو الشأن في أوروبا أو الولايات المتحدة الأميركية، ويظلّ حقلاً اقتصادياً، إذا ما استطاع المقاولون الاستثمار في رأس المال الثّقافي، أكثر من رأس المال المادي. يسمح هذا الأمر بخلق شبكات قوية حاملة لفكر هدّام أحياناً، أو على الأقل ضد التيار. يحتفظ النشر بإمكانية قوية للمقاومة، حتى لو تبدّى أن الجزء الكبير من الإنتاج يغلب عليه الفكر المحافظ أو الملتزم.

كيف تطوّرت ممارسات القراءة بالموازاة مع تحوُّلات الحقل التحريري؟

- في العالم العربي، نجد أن جيل الأساتذة الجامعيين غير مواكب وغير متمسك بالقراءة. اتخذت القراءة النفعية أسبقية على متعة القراءة، هذه الأخيرة التي أضحت مستبعدة بفعل مناهج التدريس. خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، كان الكتاب هو الناقل الوحيد للمعرفة، لكن مع ذلك كانت معدلات الأمية مرتفعة للغاية. جلبت تنمية التمدرس والتعليم العالي قرّاء جدداً، لكن هؤلاء القرّاء قد أحبطوا بشكل كبير من القراءة بالعربية عبر مناهج تعليمية جامدة وتفضيل الرؤية الضيقة للحقل الأدبي المحدود في فروعه الكلاسيكية. الأمر الذي أدى إلى ظهور شكلٍ من أشكال ازدواجية اللسان بين العربية المتحدَّثة والعربية المعيارية. علاوة على ذلك، يعرف النشر العربي تأخراً كبيراً في قطاع كتب الشباب، وهو الأمر الذي أعاق تنمية فرع من النشر موجَّه نحو عموم القرّاء من الشباب. مع ذلك، وفي السنوات الأخيرة، تم العمل على درء هذا الخلل من قِبَل الكُتّاب والفنّانين والمصمّمين الجدد. تظلّ تنمية جنس الرواية عامل تفاؤل مقارنة بالقراءة الماتعة، فالمؤلّفات الروائية قد عرفت انتشاراً واسعاً ضمن النطاق القومي العربي. إننا نشهد ظهور جمهور من القرّاء الذين لا يقرؤون الأعمال القادمة من مراكز الإنتاج التقليدية (بيروت، والقاهرة، ودمشق)، ولكن مختلف الروايات المنتجة في الفضاء العربي.

يعرف الشرق الأوسط موجة تهجير قسري غير مسبوقة، والعديد من المدن عرفت انهياراً شبه تام للنظم الاجتماعية.. هل يمكن للكتاب أن يوفر بديلاً عن تلك المرجعيات الثّقافيّة؟

- في مدن مثل عدن، وحلب، والرقة، والموصل وحتى بغداد، لم تكن المجتمعات الحضرية منظمة إلى حَدٍّ كبير. تم تجميد الإنتاج الثّقافي بفعل الحرب، أو من قِبَلِ قوى الأنظمة الاستبدادية. مع ذلك، ووفق نفس نهج الاتحاد السوفياتي سابقاً، حيث نجد حضوراً لإنتاج ثقافي مرتبط بالشمولية التي تهدف إلى التحليل والمقاومة، عرف العالم العربي ازدهاراً فكرياً وثقافياً اهتم بتقديم معنى لما يحدث، والخلق الفوري لذاكرة حيّة للأحداث. نجد انفتاحاً للنصوص على ذاكرة الأحداث المتلقاة من قِبَل القارئ، حيث حلّت الضحية محلّ البطل. عرف العالَم العربي «فضاء شاهداً» جديداً ليشهد على المعاناة والتحرُّر من أغلال الفكر الأحادي. يتعلّق الأمر بأشكال مقاومة مصادرة المعنى في الأحداث، كما هو الحال في سورية... ترافق التعبير عن تعدُّد في الشهادات مع صعود تجربة التحرير اللامركزية في اسطنبول، وبيروت أو أوروبا، من خلال المنفيين الذين أخذوا زمام المبادرة في سياق حركات المقاومة الثّقافيّة الخفيّة، في كثير من الأحيان، والتي حقّقت نجاحاً لابأس به ترجم الشعور القوي بالانتماء إلى المجتمع، حتى وإن استبعد صاحبه: إنه دور الكتابة والكاتب، وفقاً للتميُّز الذي قدَّمه رولان بارث، في إعطاء معنى للحدث، وأيضاً الحفاظ على أمل إعادة تشكيل الروابط الاجتماعية التي تعمل الحروب على فكها.

العدد 112 فبراير 2017



علي المقري

البحث عن قارئ

«الرواية تحفل بتفاصيل ليس لها أي مُبرِّر...»، «الرواية ينقصها تفاصيل...»، «كان يجب على الكاتب...»، «كان من المفترض أن يقدِّم الشخصيات...»، «كان يجب عليه أن يحذف تلك الصفحات المليئة بـ ...»، «من الواجب أن يقدّم قصة منطقية... تتفق مع الواقع...»، «يحتوي النصّ على كلمات بذيئة ليست من لغة الأدب الرفيعة...»، «الرواية ليست فيها أية إضافة فَنِّيّة جديدة»... إلخ.

عادةً ما نقرأ مثل هذه الكلمات في الصحافة الثَّقافيّة العربيّة أو في مواقع التواصل الاجتماعي، يستوي في ذلك مَنْ يحمل صفة ناقد ومَنْ لا يحمل أي صفة.

وهي كلمات تُحفِّز على التساؤل، هل نحن بحاجة إلى قارئ يستكشف ما قدَّمته الرواية العربية من منجز، والذي لا يقلّ، حسب البعض، عن مثيله في مختلف العالم؟ أم أننا ما زلنا بحاجة إلى رواية عربية تواكب تطوُّرات هذا الفَنّ أو تستعيد أبرز تجاربه الحديثة؟

بما أنني من الكُتَّاب الذين يحاولون أن يخوضوا تجربة كتابة الرواية فإنني سأرى المسألة باعتبارها إشكالية وجود قارئ متفحِّص للرواية العربية، بدون إغفال أن هناك الكثير من الكتابات الروائية التي تندرج ضمن الحقّ في حرّيّة التعبير ولا تجتهد في تقديم أية إضافة لهذا الفَنّ.

فحين يقرأ الكاتب عبارات (ناقدة) كتلك السابقة سيبدو له أن من أكثر المشاكل التي تواجهه هي مشكلة القراءة اليقينية والحكمية السريعة لكتبه والتي ترى أنها على حقّ، مثل الخطاب الديني، خصيصاً حين تذهب إلى القول: لم يُوفَّق... كان عليه... يجب عليه... لو كان الكاتب عمل كذا.. أو كذا... أو لو كانت الكاتبة أنثى لكانت... أو بشوارب لكان... إلى جانب منطلقات الرؤية التقليدية المحافظة التي تمتلئ بها هذه القراءات لمفاهيم الحب والحياة والأدب والنقد.

يعمل الكاتب في سنوات طويلة على عمله، ويأتي من ينفي عمله بشطح سهل لا يتجاوز ورقة أو بضعة أسطر. هذا الشطح نفسه هو ما واجهه فلوبير مع مدام بوفاري والتربية العاطفية، كما واجهه جويس وبروست وفارجينيا وولف وفوكنر، وحتى ماركيز. حين يستعيد الكُتَّاب تجارب هؤلاء مع هذا النوع من القراءة التي كانت تطالبهم بالكتابة «في إطار الواقع الذي يعيشون فيه بشكل أدق» قد يحصلون على عزاء ما، ولكن إلى متى سيظلون يكتبون لقارئ لم يجئ.

هناك إشكالية قرائية أخرى تبدو من خلال تلك القراءات التي تتناول الروايات وفق أنماط ونماذج فَنّيّة سابقة، كالقول بأهمية العمق النفسي للشخصيات، وهو ما صار بعض الكُتَّاب يعتبرونه موضوعاً تجاوزته الرواية الحديثة، ككونديرا، على سبيل المثال.

وهنا أظن أن بالإمكان فهم ميلان كونديرا حين يقول إنه يسعى إلى تخريب فَنّ الرواية المتراكم، أو فهم فلوبير الذي كان يحلم بكتابة كتاب عن لا شيء، كتاب ليس له رباط خارجي، بل هو قائم بنفسه وبوساطة قوة أسلوبه الباطنية.

رولان بورنوف وريال أونيليه، بدورهما، خلصا في كتابهما «عالم الرواية» إلى أن الشيء المهم ليس إدخال المؤلَّفات قسراً في أطر مُعدَّة بصورة مسبقة، بل إدراك القرابات والعناصر الثابتة والاتجاهات المتباعدة ورؤية الكيفية التي توصَّل بها الروائي إلى منح أثره الطابع الذي يُميِّزه عن كل أثر آخر.

هكذا، تبدو قراءة النصّ الأدبي سلطة أخرى يمارسها القارئ متكئاً على خبراته القرائية وثقافته الذاتية. قد تكون بعض القراءات متجاوزة للخبرة الكتابية للمؤلف نفسه، لكن، مع هذا، هناك قراءات كثيرة تحفل بأحكام جاهزة، تتكئ على خبرات قرائية قليلة، لا يمكن لكاتب أن يتعامل معها، أو يتقبَّلها، إلَّا إذا كان في حال أقلّ خبرة من هذه القراءات. وأظن أن أي كاتب لا يخبر منجزه ولا يعرف أهمية كلّ اسم ومفردة ومكان كلّ جملة وسطر في سياق نصّه، واكتشف له الآخرون وجود حشو أو بتر أو أي شيء زائد أو ناقص فعليه أولاً، كما يبدو لي، أن يذهب ليتعلَّم فَنّ الكتابة الروائية، حيث إن معرفته بهذا الفَنّ تمنحه قدرة على كيفية التعامل مع النص، في تفاصيله ولغته، كما تحفِّزه، أيضاً، على اكتشاف إمكانيات فَنّيّة أخرى مختلفة، قد تتجاوز تلك الخبرات الفَنّيّة السابقة.

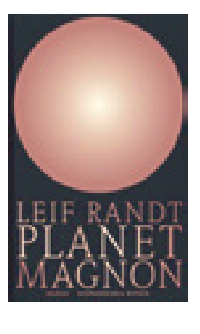
العدد 112 فبراير 2017

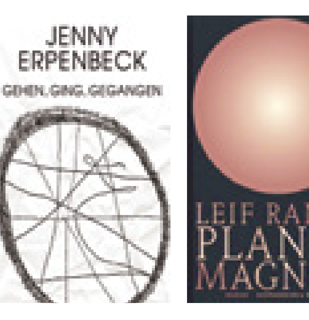
سبع محطات
في الأدب الألماني المعاصر

إن إلقاء نظرة على مجمل الأدب الألماني المعاصر يتوقَّف بالضرورة على الموقف الذاتي لمتأمِّل هذا الأدب، أو بالأحرى، في حالتنا هذه، على عدد من المتأمِّلين: ما الذي تنتقيه دور النشر من بين طوفان الأعمال التي تصلها؟ ما هي الكتب المنشورة التي ينصح نقَّاد الأدب بقراءتها؟ وأخيراً، أي الكتب تصل إلى أيدينا، بناءً على تلك التوصيات، أو على أساس خبراتنا الذاتية في القراءة؟









د. إيزابيل فونلانتن*

ترجمة: سمير جريس

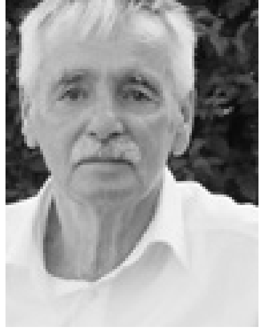
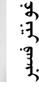
ترتكز هذه المقالة على انطباعات ذاتية كوَّنتها عبر قراءة العديد من الأعمال في السنوات الأخيرة، كما تستند إلى أحاديث أجريتها مع ناشرات وناشرين، وكاتبات وكُتَّاب، وناقدات ونقَّاد الأدب، والصحافيات والصحافيين. عبر تلك الانطباعات الذاتية أودّ أن أبلور تطوُّرات واتجاهات موضوعية غلبت على الأدب الألماني والسويسري والنمساوي في السنوات الأخيرة. هذه الجولة الصغيرة في المشهد الأدبي المكتوب باللّغة الألمانية خلال السنوات الماضية ستأخذنا عبر سبع محطات متصلة ببعضها البعض، وسنتوقَّف خلالها أمام ثلاثة مجالات: المضمون (موضوع السرد)، والشكل الأدبي (كيف يتم السرد)، والسياق (مَنْ يقوم بالسرد).

بين الســرد التخييلي والبحث التاريخي

تُعدّ روايات العائلات والأجيال - التي غالباً ما تُقدِّم في الوقت نفسه صورة عن حقبة تاريخية - من الأجناس الأدبية ذات التقاليد العريقة. ولكن ما يلفت النظر في السنوات الأخيرة، وخاصة في ألمانيا، هو صدور عدد كبير من الروايات العائلية ذات الخلفيات التاريخية. من تلك الروايات- بالترتيب التاريخي- ما يتناول الحربَ العالمية الثانية (1939 - 1945) وما أعقبها من تأسيس لجمهوريتين ألمانيتين- جمهورية ألمانيا الاتحادية، وجمهورية ألمانيا الديموقراطية - ثم سقوط جدار برلين في عام 1989، وحقبة ما بعد الوحدة الألمانية.

بعد سقوط جدار برلين على وجه الخصوص كان عديد من القرَّاء والنقَّاد ينتظرون بشوق الرواية التي تُعبِّر عن موضوع «الوحدة الألمانية» وتتعامل بشكلٍ أدبي مع ذلك الحدث المركزي في التاريخ الألماني المعاصر. هذا الموضوع ما زال حاضراً حتى اليوم لدى عدد من الكُتَّاب من الجيل الشاب، أما الأشكال الأدبية التي اختارها الكُتَّاب فتتباين كلّ التباين: فنجد الكاتب أوفه تلكامب قد صمَّم في روايته «البرج»[1] (2008) لوحة فسيفسائية من نصوص مختلفة الأنواع تنساب جميعاً في تيار وعي كبير، مظهراً السنوات قبل 1989 كبانوراما اجتماعية عريضة. ويحكي أويغن روغه في روايته المرتكزة على سيرته الذاتية «عند تلاشي الضوء»[2] (2011) مصيرَ عائلة في ألمانيا الديموقراطية (الشرقية) عبر أربعة أجيال؛ ويمتد الخيط السردي من جيل الأجداد الذين كانوا يؤمنون بالشيوعية، عبر الأب الذي تخلَّى عن أوهامه في فترة الاعتقال في معسكرات العمل السوفياتية، لكنه رغم ذلك ما زال يؤمن بإمكانية نشوء اشتراكية ديموقراطية، والابن الذي هرب إلى الغرب قبل سقوط الجدار بقليل، ووصولاً إلى الحفيد الذي لا يعرف ألمانيا الشرقية إلَّا عبر الذكريات الغريبة لفترة الطفولة. أما لوتس زايلر فقد ربط في روايته «كروزو»[3] (2014) الوقائع التاريخية بعناصر سوريالية؛ وتدور أحداث روايته في مصيف بألمانيا الشرقية على جزيرة هيدنزيه التي كانت بمثابة واحة قَصيّة لأصحاب الفكر المخالف والمنشقين. يريد كروزو (وهو أحد الأبطال الرئيسيين) أن يؤسِّس مجتمعاً حراً بعد سقوط جدار برلين، يجد فيه الناس ملجأ وبديلاً عن الحياة في الغرب.

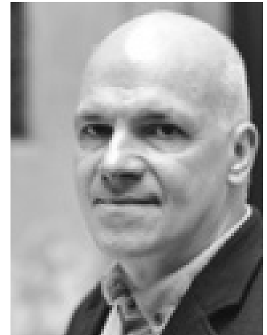
ولكن حقباً أخرى في التاريخ الألماني بعد الحرب العالمية الثانية وجدت طريقها أيضاً إلى الأدب خلال السنوات

غونتر فسبر




أوفه تلكامب




فرانك فيتسل



أويغن روغة



جيني إربنبيك



لوتس زايلر

الأخيرة. فرانك فيتسل، على سبيل المثال، يروي في «اختراع جناح الجيش الأحمر على يد مراهق يعاني الهوس الاكتئابي في صيف 1969»[4] فترة الاضطرابات في ألمانيا الغربية من وجهة نظر صبي في الثالثة عشرة من عمره. ويكتب الصبي عن أحدث ألبومات فرقة البيتلز، مثلما يكتب عن آخر عملية اغتيال قامت بها الجماعة الإرهابية «جناح الجيش الأحمر». ويضمّن الكاتب البالغ من العمر ستين عاماً- والذي يعمل عازفاً موسيقياً أيضاً- روايته عناصر عديدة من الثقافة الشعبية (البوب). وأخيراً، صدرت في العام الماضي رواية «فروهبورغ» التي يصوّر فيها غونترام فسبر[5] طفولته في الأربعينيات، مضفراً فيها عناصر من سيرته الذاتية مع أخرى متخيّلة.

وما يجمع كلّ هذه الأعمال هو الحصول على إحدى الجائزتين الكبيرتين في ألمانيا: «جائزة الكتاب الألماني» التي تمنح عشية معرض فرانكفورت للكتاب في أكتوبر (تشرين الأول)، وجائزة «معرض لايبزغ للكتاب» في مارس/آذار، ما يُظهر الاهتمامَ الكبير من جانب القرّاء والنقّاد بهذه المواجهة مع التاريخ الألماني في العقود الأخيرة، وهي مواجهة تصطبغ في كثير من الأحيان بصبغة ذاتية. ويبدو أن هذه الروايات تلبي احتياجاً عاماً، وهو أن يرسّخ المرء أقدامه في الحاضر الذي يتزايد تعقيداً عبر تذكُر ماضيه الشخصي.

وفي السنوات الأخيرة ظهر، إضافة إلى ذلك، شكلٌ جديدٌ من «السيرة الذاتية التخييلية»، تأخذ شكل المواجهة الشخصية مع تاريخ عائلة الكاتب. إنها حكايات «أحفاد الحرب»، أي جيل الكُتّاب الذي يتراوح عمره اليوم بين 35 و50 عاماً. لقد تنامى إلى وعي هؤلاء الكُتّاب ببطء كيف أن خبرات الأجداد لم تؤثّر بشدّة على جيل الآباء فحسب، بل عليهم هم شخصياً. وكنموذج لهذا النوع يمكننا أن نذكر رواية «وما علاقة ذلك بي؟ جريمة في مارس 1945. تاريخ عائلتي» للكاتب السويسري ساشا باتياني[6] التي صدرت في ربيع 2016 وتترجم حالياً إلى نحو عشرين لغة. الكاتب والصحافي الذي يعيش في زيورخ هو ابن مهاجرين من المجر، وبالصدفة يكتشف جريمة يرُجَح أن عمة والده- الدوقة مارغيت تيسن باتياني، إحدى أغنى نساء أوروبا- قد ارتكبتها: فخلال احتفال صاخب في مزرعتها قبل نهاية الحرب العالمية الثانية قام ضيوف الحفل بقتل 180 يهودياً رمياً بالرصاص. يبدأ باتياني في البحث عن تاريخ عائلته، فيكتشف أشياء عديدة مسكوتاً عنها، ويطرح الكاتب تساؤلات عن «الذنوب» التي ارتكبها أجداده، وكيف كانت حياتهم خلال الديكتاتوريات النازية والشيوعية. كما أنه يدرك أن هذا التاريخ العائلي المسكوت عنه حتى الآن، ما زال يؤثّر على حياته زوجاً وأباً؛ أو بكلمات الكاتب: «إن تاريخ عائلتنا يُشكِّل حياتنا، حتى إذا لم نكن نعرفه».

وطن جديد ولغة جديدة

مثل هذه الحكايات العائلية ذات الصبغة الذاتية - ولكن في سياق آخر تماماً - يكتبها جيل جديد من الكاتبات والكُتّاب الذين يتصدرون اليوم الساحة الأدبية في المنطقة الألمانية: إنهم كُتّاب لم يولدوا في المنطقة اللّغوية الألمانية، بل جاءوا كأطفال لمهاجرين أو لاجئين أو كبالغين إلى ألمانيا والنمسا وسويسرا. الطريق إلى الوطن الجديد مرّ بهم عبر لغته وثقافته؛ فتعلّموا اللّغة الألمانية وكتبوا أعمالهم بها. هؤلاء الكُتّاب يكتبون من منظور يتأرجح بين عالمين وثقافتين، حاملين معهم موضوعات أخرى وتقاليد سرد مختلفة. وفي الغالب يكون عملهم الأول ذا صبغة ذاتية جداً، فيحكون عن بلد المنشأ وبلد الأسلاف، وعن وصولهم إلى الثقافة الجديدة، وحياتهم بين عالمين، وهي حياة تتأرجح بين الشعور بالتمزق والشعور بالإثراء. عبر أصولهم اللّغويّة المختلفة يجلب هؤلاء الكُتّاب معهم شاعرية أخرى، وطرق حكي جديدة، وهكذا يوسعون من المجال اللّغويّ الألماني.

ويمكننا هنا أن نذكر أسماء عديدة. ومِنْ بين مَنْ أثار اهتماماً كبيراً منذ سنوات الكاتبة نينو هاراتِشفيلي، وهي مخرجة ومؤلّفة مسرحية هاجرت في سن البلوغ من جورجيا إلى ألمانيا، وتعيش اليوم في هامبورغ. في روايتها التي تتعدّى الألف صفحة والمعنونة بـ«الحياة الثامنة»[7] (2013) تعرض الكاتبة صورة بانورامية للقرن العشرين في جورجيا، عبر قصة عائلة في ستة أجيال. أما الكاتب الشاب اللبناني الأصل بيار جروان فيحكي في روايته الأولى «وفي النهاية تبقى أشجار الأرز»[8] (2016)

رحلةَ شاب إلى لبنان يبحث عن والده الذي تركته عائلته في ألمانيا قبل رجوعها إلى لبنان. وتسرد شيدا بازيار في «ليلاً يسود الهدوء طهران»[9] (2016) قصة هروب من إيران ثم العودة إليها.

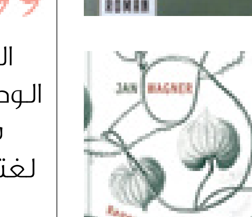
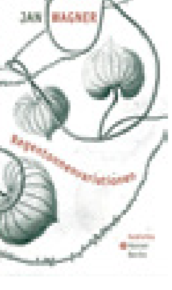
ومن أجمل الكتب العائلية التي صدرت في السنوات الأخيرة رواية كاتيا بيتروفسكايا التي هاجرت عام 1999 من كييف إلى ألمانيا. «ربما إستر»[10] (2014) هو عنوان مجموعة من القصص التي تدور كلّها حول عائلة الكاتبة الأوكرانية الأصل. تتقصّى بيتروفسكايا- مثل زميلها ساشا باتياني- وقائع مُتعدِّدة في تاريخ عائلتها: مصير إستر، جدة الأب، التي لاقت حتفها في المذبحة التي وقعت بحق يهود كييف في بابي يار، وحكاية العم الأكبر يوداس شتيرن الذي قتلَ سكرتير السفارة الألمانية في موسكو عام 1932، أو حكاية أحد الأسلاف الذي أسَّس في وارسو في القرن التاسع عشر بيتاً للأطفال الأيتام الصم والبكم؛ باختصار، تعرض الكاتبة مقطعاً عرضياً من التاريخ الأوروبي عبر تاريخ عائلتها: «قلت لنفسي، لو حكيت حكاية بعض الناس، الذين كانوا بالصدفة أقاربي، فسأجد قصة القرن العشرين كلّه في جيبي». سافرت الكاتبة عبر القارة الأوروبية مقتفيةً آثار عائلتها، وتحدَّثت مع أقاربها ومع مؤرِّخين، كما قامت بالاطلاع على مراجع تاريخية، غير أنها اهتمت في المقام الأول بجوهر الأدب: ماذا تفعل الكاتبة عندما لا تكفي المعلومات، عندما تشرع كراوية في اختراع أشياء لسدّ الثغرات: «مَنْ لا يكذب، لا يستطيع الطيران». ما ذكرناه من قبل إذن عن «ثقافة التذكر» في الأدب الألماني موجودة لدى هؤلاء الكُتَّاب بشكلٍ مركزي: إنهم يحاولون في أعمالهم الإجابة عن أسئلة جوهرية، أسئلة المنشأ والهويّة والانتماء والاختلافات الثّقافية- وهم يفعلون ذلك بمرح وخفّة في كثير من الأحيان، رغم أن تلك الموضوعات التي يتناولونها صعبة وثقيلة، أو ربما بسبب ذلك تحديداً.

ثمّة جائزة أدبية في ألمانيا مُخصَّصة للكُتّاب الذين يتحدَّرون من ثقافات ولغات أخرى غير الألمانية، ويكتبون باللّغة الألمانية، وتمثّل أعمالهم مساهمة مهمة في الأدب الألماني، وهي جائزة أدلبرت فون شاميسو التي أضحت عبر السنين من أهم الجوائز الأدبية في المنطقة الألمانية. في عام الجائزة الأول، 1985، حصل على جائزة شاميسو الكاتب السوري الأصل رفيق شامي الذي هاجر إلى ألمانيا الغربية في مطلع السبعينيات، ويُعدّ اليوم من أهم الكُتَّاب في الأدب الألماني المعاصر ومن أكثرهم نجاحاً. ونذكر هنا أيضاً كاتباً آخر عربي الجذور، وهو الكاتب شيركو فتّاح الذي وُلِدَ في برلين ابناً لمهاجر عراقي كردي. يتناول فتّاح في أعماله الصراعات الدموية في المنطقة الكردية الواقعة بين إيران وتركيا والعراق، وانعكاسات تلك الصراعات والتي تصل حتى أوروبا. وتُعدّ أعمال فتّاح انعكاساً للقاء بين العالمين الأوروبي والعربي. وقد حصل شيركو فتّاح

«الطريق إلى الوطن الجديد مرّ بهم عبر لغته وثقافته؛ فتعلّموا اللّغة الألمانية وكتبوا أعمالهم بها. هؤلاء الكُتّاب يكتبون من منظور يتأرجح بين عالمين وثقافتين، حاملين معهم موضوعات أخرى وتقاليد سرد مختلفة. وفي الغالب يكون عملهم الأول ذا صبغة ذاتية جداً، فيحكون عن بلد المنشأ وبلد الأسلاف، وعن وصولهم إلى الثّقافة الجديدة»



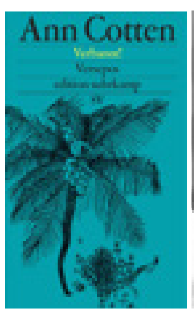
هاينتس هيله


يان فاغنر



ماريون بوشمان




آن كوتن





تيلمان رامشتيت

في عام 2015 على «جائزة الفَنّ الكبيرة» التي تمنحها مدينة برلين.

ما موقفك من السياسة؟

يحدث كثيراً أن تُقرأ أعمال أدباء من ألمانيا والنمسا وسويسرا للإجابة عن سؤال الالتزام السياسي. هل يُعبّرون في أعمالهم عن موقفهم السياسي، أو هل تجيب أعمالهم عن الأسئلة السياسية والمجتمعية المطروحة الآن؟ ويرفض معظم الكُتّاب هذا المفهوم الضيق للأدب السياسي (ويؤكّدون دوماً أننا إذا نظرنا إلى السياسة باعتبارها علاقة بين الناس، أو بين الإنسان والمجتمع، فإن الأدب هو بالضرورة سياسي وملتزم). رغم ذلك شهدت الساحة الأدبية الألمانية في الأعوام الأخيرة بعض الأعمال التي تتناول بشكلٍ محدَّد عالم الاقتصاد وتأثيره على حياة الناس. ونذكر هنا- على سبيل المثال- رواية «رجل الأعمال» (2014) للكاتب ماتياس نافرات[11] التي يصوّر فيها العائلة كمجتمع رأسمالي، ويتأمل في قيمة العمل وجوهره. أما نورا بوسونغ فتحكي في رواياتها «شركة ذات مسؤولية محدودة»[12] عن صعود وهبوط نجم شركة عائلية، وعن التقاليد المتغيِّرة في الشركات والمؤسَّسات التجارية. وقد أثار السويسري يوناس لوشر اهتماماً كبيراً بروايته الصادرة في 2013 بعنوان «ربيع البربر»[13]، وتُرْجِمَتْ الرواية مؤخَّراً إلى العربية.[14] في الرواية يرسل الكاتب مجموعة من مديري المصارف الإنجليزية إلى واحة تونسية، وهناك يفاجأون باندلاع أزمة البنوك العالمية والربيع العربي.

ومن الموضوعات التي شغلت الرأي العام في ألمانيا والنمسا خلال السنوات الأخيرة موجات الهجرة، ووصول عدد كبير من المهاجرين واللاجئين إلى تلك الدولتين، وضرورة إدماجهم في مجتمعاتهم الجديدة. ولهذا كان الاهتمام بالأعمال التي تتناول هذا الموضوع اهتماماً واسعاً للغاية. وتُعدّ رواية «الصفعة» (2016) للكاتب العراقي الأصل عباس خضر واحدة من أكثر الروايات مناقشةً ومبيعاً، لا سيما أن كاتبها أتى لاجئاً إلى ألمانيا في عام 2000 [15]. خضر اختار الكتابة بلغة وطنه الجديد، وأضحى الآن واحداً من الكُتّاب المعروفين في المنطقة الألمانية، و«الصفعة» هي روايته الرابعة. في روايته يمنح خضر اللاجئين صوتاً، فنصادف مهاجراً شاباً يقوم بتقييد موظفة في دائرة شؤون الأجانب، ثم يُكمِّم فمها، لكي يجبرها على أن تُصغي إليه أخيراً، وينطلق يحكي قصة هروبه ومجيئه إلى ألمانيا.

الكاتبة الألمانية جيني إربنبيك حاولت أيضاً أن تمنح اللاجئين والمهاجرين الجدد صوتاً في روايتها المهمة «رحل، يرحل، رحيل» (2015)[16]. بطل الرواية (المُتخيل) هو ريشارد، الأستاذ الجامعي الأرمل الذي أُحيل إلى التقاعد قبل فترة قصيرة والذي يشعر بالوحدة في سنواته الأخيرة. ماذا يفعل بالوقت الممنوح له، كيف يملأ أيامه، وماذا يفعل المرء إزاء مرور الزمن؟ هذه الأسئلة المطروحة عليه بقوة تربط بينه وبين اللاجئين الذين يحتلّون في تلك الشهور من صيف 2015 ساحة أورانين في برلين، فهم أيضاً يقفون في مواجهة بحر من الزمن الفارغ. يريد ريشارد أن يقدِّم لهم المساعدة لكي يشعروا بالاندماج مع المجتمع، وهكذا يتعرَّف إلى بعضهم، ويستمع إلى حكاياتهم. هذه الرواية، النصف تخييلية والنصف وثائقية، تثبت أن التناول الأدبي للمسائل المجتمعية الكبرى أمر ممكن.

نظرة سوداوية نحو المستقبل

منذ زمن بعيد وأدب اليوتوبيا (المدينة الفاضلة) جنس أدبي راسخ. وعلى مَرّ السنوات كانت روايات اليوتوبيا تتبادل مكانها مع روايات الدستوبيا (أدب المدينة الفاسدة). ونلاحظ في الفترة الأخيرة تزايد عدد الروايات في المنطقة الألمانية ذات التوجُّه الدستوبي. فعندما يتجه الكُتّاب إلى كتابة روايات تضم رؤى مستقبلية، نلاحظ أنهم ينظرون إلى الأمام نظرةً تميل إلى التشاؤم. وقد صدرت في السنوات الأخيرة سلسلة كاملة من الروايات التي تنظر إلى المستقبل بارتياب، وهي روايات تسير على هدى ذلك الجنس الأدبي الراسخ.

وكمثال على ذلك يمكننا أن نذكر روايات الخيال العلمي الكلاسيكية، مثل «كوكب ماغنون» للكاتب لايف رانت (2015)[17]. في هذه الرواية يجد القارئ نفسه في زمن جديد، وفي نظام شمسي يسوده السلام النهائي. هذا النظام يحكمه عقل إلكتروني حكيم يصدر قراراته العادلة انطلاقاً من الرخاء الكامل، والإحصائيات تامة الدقة. شكّل الناس في ذلك النظام الشمسي تعاونيات ومجموعات جمالية تتنافس حول أفضل أنماط الحياة. غير أن النظام يهتز عندما تبدأ في الظهور تعاونية عدوانية من كسيري القلوب، ويعتقد المرء أن تلك التعاونية تتكوَّن من عاطفيين مهزومين... في روايته يضع رانت في مواجهة الفلسفة الحديثة- التي تنادي بأن «كلّ شيء ممكن»- عالماً عقلانياً مُتَحكَماً فيه بشكلٍ كامل، ويؤكّد الكاتب بشكلٍ خاص على أهمية النواقص البشرية.

إلى جانب روايات الخيال العلمي هذه، هناك أعمال أخرى كلاسيكية المنحى، تصف نهاية عصرنا الحالي عبر حدوث كارثة، وما يعقب ذلك من بناء حضارة جديدة. ويمكننا هنا أن نذكر رواية «الدفاع عن الفردوس» (2016) للكاتب الألماني الشاب توماس فون شتاين- إيكر[18]: بعد حادثة كارثية لا يذكر الكاتب تفاصيلها، يسود الدمار النووي ألمانيا، وتتجوَّل الكائنات الفضائية في أرجاء البلاد، وفي السماء تدور طائرات بلا طيار خارجة عن السيطرة. يشبّ هاينتس، البالغ من العمر ستة عشر عاماً، في الجبال وسط مجموعة صغيرة من الناجين من الكارثة. ولأنه يريد أن يحافظ على الحضارة الضائعة، يشرع في جمع الكلمات المنسية، وكتابة تاريخ آخر للبشر. ولكن، ماذا يستفيد

هاينتس من العلوم والفنون الآن؟ فجأة تظهر شائعة تقول إن معسكر لاجئين في أقصى الغرب يضم أشخاصاً نجوا أيضاً من الكارثة، فتنطلق المجموعة في مسيرة دموية في اتجاه الفردوس المزعوم. ويستخدم شتاين-إيكر لغةً خاصة جداً في روايته عن نهاية العالم، وهي مزيج من لغة المؤرّخين الألمان واللّغة الشبابية.

وعن نهاية العالم كما نعرفه يتحدَّث أيضاً الكاتب الألماني السويسري هاينتس هيله في روايته «في الحقيقة يجدر بنا الرقص» (2015)[19] التي تصوِّر مجموعة من الشبان يقضون عِدّة أيام في كوخ جبلي. وعندما تهبط المجموعة من الجبل، تصادف عالماً مُدمَّراً تسوده الفوضى والعشوائية، وهكذا تجد نفسها في صراع من أجل مجرد البقاء على قيد الحياة. كيف سيكون رد فعل المجموعة، وهل ستستطيع الحفاظ على إنسانيتها؟

إن كثرة الروايات التي تتحدَّث عن نهاية العالم هو، من ناحية، وليد تقاليد أدبية قديمة، ومن ناحية أخرى، ناجم عن شعور يسود الحاضر الذي يتسم بالتطوُّرات المتسارعة والأخطار المبهمة التي تُثير في النفوس أسئلة وجودية وخوفاً مبهماً من الكارثة.

الشعر يتقدَّم

بديوانه «تنويعات على براميل المطر» حصل يان فاغنر[20] في عام 2015 على جائزة معرض لايبزغ للكتاب. كانت تلك المرّة الأولى التي تُمنح فيها الجائزة المرموقة لشاعر. ورغم أن الشعر الألماني قد لا يحتلّ لدى القرّاء نفس المكانة المركزية التي يشغلها في العالم العربي وشرق أوروبا، مثلاً، فثمّة مشهد شعري غني للغاية، لا سيما خلال السنوات الأخيرة التي شهدت صدور دواوين لافتة لشاعرات وشعراء شبان. إلى جانب يان فاغنر يمكننا أن نذكر الشاعر تيلو كراوزه («حتى نترك الأشياء كاملة»)[21]، والشاعر ماريون بوشمان («مناظر طبيعية مستعارة»)[22]. وتشترك كلّ هذه الدواوين في النظرة اليقظة التي ينظر بها الشاعر إلى الأشياء الملموسة في حياتنا، كالطبيعة المحيطة بنا، وأشياء الحياة اليومية، واللحظات الصغيرة من اللقاء مع الآخرين، وبذلك فإن تلك القصائد تمثل جرداً شعرياً لعالمنا. بالإضافة إلى ذلك نلاحظ في السنوات الأخيرة توجُّهاً نحو قصيدة النثر أو الأشكال الملحمية. كمثال على ذلك نذكر الشاعرة الشابة آن كوتن، وهي شاعرة أميركية تحيا في فيينا وتكتب بالألمانية. وقد حقَّق ديوانها «منفية»[23] في العام الماضي نجاحاً كبيراً. وتمزج نصوص كوتن الشعرية الشعر الكلاسيكي بشعرية ما بعد الحداثة، وهي تثير الإعجاب بشعرها الحيوي المتدفق، وبراعتها اللّغويّة، ومرحها الغريب. ويحكي الديوان قصة إبعاد إحدى مذيعات التليفزيون إلى المنفى في جزيرة معزولة بسبب أخطائها المُتكرِّرة، وعبرها تتأمل الشاعرة في منجزات حضارتنا.

انزياح الحدود

«نص بلا حدود»: كان ذلك عنوان مهرجان أدبي أُقيم في الربيع الماضي في مدينة فرانكفورت الألمانية. التقط المنظمون فكرة تحوُّل الأدب إلى فنون أخرى، وأثبتوا وجود توجُّه لانزياح الحدود الجمالية في الشعر والنثر. هذا يعني فقداناً لأشكال أدبية تقليدية، وربحاً لأشكال جديدة. وبسبب الوسائط الرقمية أيضاً فإن إمكانات التعامل مع النص قد اتسعت بشكل لم يسبق له مثيل: فنجد اقتباساً للروايات في الأفلام والرقص والتمثيليات الإذاعية والمسرح، كما نجد أشكالاً هجينة متداخلة من الفنون اللّغويّة والسمعية والبصرية، وتتحرَّر النصوص الأدبية من الكُتَّاب وتتجه إلى أجناس أخرى- أو أن الوسائط الجديدة يتم استخدامها للتعامل مع النص الأدبي بشكل مختلف. ويمكن اعتبار رواية الكاتب الألماني الشاب تيلمان رامشتيت «غداً أكثر»[24] مثالاً لتجربة أدبية شيقة. وتُعدّ هذه الرواية في الوقت نفسه تجربة أدبية، ومحاولة من دور النشر في التعامل مع النصوص الرقمية، وحملة دعائية ماهرة. اعترف الكاتب لدار نشره أنه يمرّ بما يطلق عليه «قفلة الكاتب»، فقامت دار النشر بجعل الأمر علنياً، وبذلك راح رامشتيت ينشر روايته مباشرة على شبكة الإنترنت (أونلاين)، فكان يكتب في اليوم ثماني ساعات، وكلّ يوم فصلاً. كان بمقدور المتابعين للمشروع أن يقرأوا ويعلّقوا، وأن يتدخَّلوا في الأحداث باقتراحاتهم أيضاً. بعد ثلاثة أشهر كان النص جاهزاً للنشر، فتم طبعه وظهر كرواية في المكتبات. ويُعدّ مشروع رامشتيت امتداداً لتقليد أدبي قديم، وهو الروايات التي كانت تُنشر مسلسلة في الصحف والمجلات.

وتلعب الشفهية وموسيقية النصوص دوراً كبيراً في انصهار الأدب مع الأشكال الفَنّيّة الأخرى. وفي السنوات الأخيرة (وإن كانت المبارزات الشعرية المعروفة باسم Poetry Slam موجودة منذ التسعينيات) اتّجه عدد كبير من الكُتَّاب إلى خشبات المسارح ليقدِّموا نصوصهم في عروض مسرحية، وهو ما أُطلق عليه «نصوص الكلمة المنطوقة».

أنماط جديدة من الكُتَّاب

في عام 1995 تأسَّس معهد للأدب في مدينة لايبزغ الألمانية، أعقبه آخر في 1999 في مدينة هيلدسهايم، وأخيراً في 2006 معهد ثالث في مدينة بيل بسويسرا. في تلك المعاهد يستطيع الكُتَّاب الناشئون أن يتعلَّموا حرفة الكتابة على يد كاتبات وكُتَّاب معروفين. وفي الحقيقة، فإن جزءاً كبيراً من الروايات الأولى لشباب الكُتَّاب الصادرة خلال السنوات الأخيرة كان في الأساس مشروعاً للتخرُّج في تلك المعاهد، ما أدى عام 2014 إلى إثارة الجدل على الصفحات الثّقافية؛ فنجد فلوريان كسلر، وهو كاتب وناقد أدبي شاب، ينتقد في صحيفة «دي تسايت» التركيبة الاجتماعية للطلبة في المعاهد الأدبية، لأن معظمهم في رأيه ينتمون إلى الطبقة العليا في ألمانيا، مستنبطاً افتراضات




ساشا باتياني

نينو هار اتشفيلي





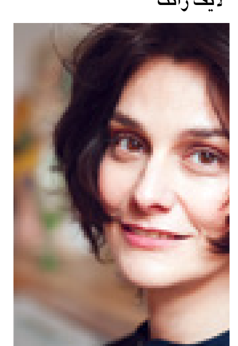
بيار جروان





لايف رانت

شيدا بازيار





كاتيا بيتروفسكايا

يوناس لوشر

حول التكيُّف الفنّي للأدب الألماني المعاصر. ويعتقد كسلر أن الأدب أصبح متماشياً مع الأوضاع الحالية، ويركِّز على قصص الحب في المدن الكبرى والروايات التي تتناول مرحلة البلوغ أكثر من اهتمامه بالموضوعات المهمة في المجتمع. ولكن افتراضات كسلر متناقضة أيضاً، كما تخرَّج في تلك المعاهد كُتَّاب ممتازون أيضاً. ولكن ما يبقى من ذلك الجدل هو السؤال: ماذا تفعل المؤسَّسات الأدبية بالكُتَّاب؟

ومنذ التسعينيات تأسَّست في المنطقة الألمانية دور الأدب التي تُعدّ أماكن لقاء بين الكاتبات والكُتَّاب وجمهور القرّاء. هذه الدور تحافظ على التقاليد العريقة فيما يتعلَّق بإقامة ندوات القراءة وتقديم الكتب الجديدة للقرّاء. وفي السنوات الأخيرة أصبحت مثل هذه الندوات عصرية، وتلقى إقبالاً متزايداً من الجمهور. ومع الأيام ارتفع عدد المهرجانات والفعاليات الأدبية في دور الأدب، وفي المقاهي والمكتبات والمطاعم، وأماكن أخرى لا يتوقَّع المرء أن تُقام فيها أمسيات أدبية. هذا الاهتمام- ليس بالقراءة فحسب، بل أيضاً بلقاء كاتب النص - يضع الكاتبات والكُتَّاب أمام تحدّيات جديدة، إذ عليهم أن يتحوَّلوا إلى مُقدِّمين ومروِّجين لنصوصهم الأدبية، فلم يعد يكفي أن يكتب الكاتب نصاً أدبياً، بل عليه أيضاً أن يتمتع بمقدرة تقديمها بشكل أخاذ. ومعظم الكاتبات والكُتَّاب يربحون الآن من مكافآت القراءة أكثر من مردود بيع كتبهم، وكثيراً ما يقومون برحلات قراءة تستغرق أسابيع طويلة.

الخلاصة

فلنتوقَّف قليلاً ونلقِ نظرة على جولتنا: الأدب التخييلي، والأبحاث التاريخية، والروايات العائلية ذات الصبغة الشخصية، وحكايات المنشأ مُتعدِّدة الثّقافات: الكاتبات والكُتَّاب في المنطقة الألمانية يقتفون آثار هويّاتهم وأصولهم الثّقافية. إنهم يحكون عن جذورهم، وينظرون نحو المستقبل بقلق، لكنهم أيضاً لا يتخلّون عن التلاعب بالأشكال الأدبية، متجاوزين الحدود المتفق عليها، ومجرِّبين أشكالاً جديدة. كما أنهم يجرِّبون أيضاً طرقاً جديدة للحياة مع النص ومن النص، وهي طرق لم تكن معروفة لأسلافهم على هذا النحو.

---

* د. إيزابيل فونلانتن: من مواليد 1973، درست الآداب السلافية والتاريخ الحديث في جامعات فريبورغ وبطرسبورغ وبوردو، وتناولت أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه الشعر البولندي بين الحربين. تعمل في دار الأدب بمدينة زيورخ، ومحرِّرة لدى عدد من دور النشر، وهي عضو لجان أدبية مُتعدِّدة في سويسرا.

هوامش:

1- Uwe Tellkamp: Der Turm.
2- Eugen Ruge: In Zeiten des abnehmenden Lichts.
3- Lutz Seiler: Kruso.
4- Frank Witzel: Die Erfindung der Roten-Armee-Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969.
5- Guntram Vesper: Frohburg.
6- Sascha Batthyany: Und was hat das mit mir zu tun? Ein Verbrechen im März 1945: Die Geschichte meiner Familie.
7- Nino Haratischwili: Das achte Leben.
8- Pierre Jarawan: Am Ende bleiben die Zedern.
9- Shida Bazyar: Nachts ist es leise in Teheran.
10- Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther.
11- Matthias Nawrat: Der Unternehmer.
12- Nora Bossong: Gesellschaft mit beschrankter Haftung.
13 Jonas Lüscher: Frühling der Barbaren.
14 - صدرت الترجمة العربية في مطلع 2016 لدى دار «العربي للنشر والتوزيع» بالقاهرة، وأنجزتها د. علا عادل.
15- Abbas Khidr: Die Ohrfeige.
16- Jenny Erpenbeck: Gehen, ging gegangen.
17- Leif Randt: Planet Magnon.
18- Thomas von Steinacker: Die Verteidigung des Paradieses.
19- Heinz Helle: Eigentlich müssten wir tanzen.
20- Jan Wagner: Regentonnenvariationen.
21- Thilo Krause: Um die Dinge ganz zu lassen.
22- Marion Poschmann: Geliehene Landschaften.
23- Ann Cotten: Verbannt.
24- Tillmann Rammstedt: Morgen mehr.

التَّمَشْهُدِيَةُ الخَائِبَة

إن الاستعادة الرمزية والمادية لطيران الذباب، والتي تتراءى أمامنا بوضوح تام، ونحن نتصفَّح الافتراضي أو نشاهد الصورة التلفزية، تسير حتماً في اتجاه تسييد اللَّذة على العقل، فالـ BUZZ المدبِّر والمفكِّر فيه، يؤسِّس لزمن اللَّذة بدل زمن الواقع والعقل، فالقنوات التلفزية الخاصة باستثمار الجسد، في شكل برامج إغراء صريحة أو برامج غير مباشرة كمسابقات الغناء والتلفزة الواقعية، ومسابقات الأرباح الخيالية، كلّها تستحوذ على مساحات مهمة من زمن البث، في حين يظلّ الزمن المخصَّص للعقل والتنوير مُتعرِّضاً باستمرار للنقص والتحجيم. وهو ما يثمر نهاية فقراً في الثّقافة وثراءً في التفاهة..

د. عبد الرحيم العطري

يقول إيتيان لالو بأن «التلفزة وسَّعت مجال رؤانا إلى حدود العالم البشري، ومنحت كلّ واحد استعراض الجميع، وهي بهذا تسعى إلى هدم حواجز الجهل والخوف والتطيُّر والحذر، وأيضاً حواجز اللّغة والتاريخ والجغرافيا»، لكن، وبعيداً عن هذا الخطاب الاحتفائي بعصر الصورة، هل يمكننا القول بأن زمن الافتراضي يؤدي الدور ذاته؟ أو أنه يتيح الاستعراضية والتَّمشْهُد في كثير من مناحيه واستعمالاته؟

على سبيل التمهيد، لا بأس من القول بأن عصر الصورة الذي ننتمي إليه يسمح لنا بالإفادة من ثمرات التكنولوجيا، وتوظيفها في الانتصار على الزمان والمكان، وتحقيق أعلى درجات القرب الإخباري، تماماً كما تنبأ ماكلوهان بقريته الكونية، لكن بإعمال منطق التأمُّل السوسيولوجي للمضمر في خطاب الصورة، وفي «لا خطابها» أيضاً، تتحوَّل «ديموقراطية الصورة» إلى ديكتاتورية التوجيه والتعليب نحو ما تقتضيه مصالح من يملكون أكثر.

ولَعلّ هذا ما دفع بجان ماري بيام إلى القول بأن التلفزة هي اتصال مخفق وخائب لاعتبارات عِدَّة، من أبرزها أنها تخون نصها الأصلي الذي أوجدت من أجله، وأنها تصير في يد من يدفع أكثر وأحسن، وأنها بعداً لا تقدر على التحكُّم في مسار الإعلام الذي شرعت في تقديمه، ومن ثَمّ تتحوَّل إلى أداة تغريب واغتراب، بدل أن تتحوَّل إلى وسيلة لتجنير الانتماء وترسيخ الهويّة.

هنا بالضبط نستحضر «البوز» BUZZ كظاهرة سوسيوتقنية أفرزها الانتماء إلى زمن الصورة، ذلك أن الرهان الأقصى للمنتمين لذات العصر هو تحقيق أعلى درجات الضجّة الإعلامية الممكنة، أملاً في حصاد الشهرة والخروج من سجل المجهولية إلى المعروفية، ولا يهم أن تكون الوسيلة دوساً على المشترك القيمي، أو عبثاً بالحياة الخاصة، أو حتى انتهاكاً للمحذور والمحظور، المهم أن تتحقّق الشهرة ويصير صاحب الـ BUZZ موضع حديث في الهنا والهناك.

ولكي نفهم الـ BUZZ كظاهرة سوسيوتقنية لا بأس أن نعود إلى شرطها اللّغوي الأولي، الذي يدل على الصوت الذي يحدثه طيران الذباب، فتلك الحركات اللانهائية التي يمارسها الذباب، تختزل معنى BUZZ في ميدان الدعاية والإعلان، حيث يغدو الأمر متصلاً بحديث متكرّر حول منتوج مُعيَّن بغرض التحفيز على استهلاكه والإقبال عليه. ومنه يصير BUZZ نوعاً من «المَطْرَقَةِ الإعلانية» التي تستعير «ثقافة الذباب» في الطيران.

لقد ساهم عصر الصورة الذي ننتمي إليه، في توسيع مسالك BUZZ ، فالفيسبوك مثلاً سمح لكلّ واحد منا باستعراض صوره وذكرياته وتفاصيل حياته الدقيقة، كلّها تستعرض على جدران إلكترونية، تعلن التقاسم وتضمر الرغبة في التَّمشْهُد وBUZZ وحصد الإعجاب. كما أن اليوتيوب ذاته، مكَّن الكثيرين من التحوُّل إلى مغنين ومصلحين وفاضحين ومُفتين وراغبين في الشهروية. وفي كلّ ذاته استعادة محتملة لطنين الذباب، الذي لا يمل من إعلان الحضور.

ولَعلّ السبب الذي جعل ريجيس دوبري ينبه إلى أوهام الصورة أيضاً، أن عصر الصورة يغنينا بأوهام لا حصر لها، فقد يمنحنا الاعتقاد بالانتماء إلى سجل ديموقراطية الانتفاع، وحتى امتلاك سلطة القرار، لكن في الآن ذاته يمارس علينا نوعاً من «الاستبداد الرقمي» الذي ينكشف في عبوديتنا الرقمية، وصعوبة الفكاك من أسر التكنولوجيا، وحتى من سحر التَّمشْهُد والـBUZZ.

إن الاستعادة الرمزية والمادية لطيران الذباب، والتي تتراءى أمامنا بوضوح تام، ونحن نتصفَّح الافتراضي أو نشاهد الصورة التلفزية، تسير حتماً في اتجاه تسييد اللَّذة على العقل، فالـBUZZ المدبِّر والمفكِّر فيه، يؤسِّس لزمن اللَّذة بدل زمن الواقع والعقل، فالقنوات التلفزية الخاصة باستثمار الجسد، في شكل برامج إغراء صريحة أو برامج غير مباشرة كمسابقات الغناء والتلفزة الواقعية، ومسابقات الأرباح الخيالية، كلّها تستحوذ على مساحات مهمة



من زمن البث، في حين يظلّ الزمن المخصّص للعقل والتنوير مُتعرّضاً باستمرار للنقص والتحجيم. وهو ما يثمر نهايةً فقراً في الثقافة وثراءً في التفاهة.

ما تقوم به الصورة في التلفزة والإنترنت هو إنتاج الهروب من الواقع Escapisme عبر بوابات الترفيه، فهناك مراهنة دائمة على تسويق الخيال Fantasme وإنتاج واقع افتراضي آخر لا علاقة له بالواقع المعيش. فعن طريق المسابقات يتمّ تسويق الخيال، ونسف الارتباط بالواقع، دفعاً بالمتفرج إلى الانفصال المؤقّت عن إكراهات اليومي، والارتحال به نحو عوالم أخرى تعفيه من السؤال والنقد، أو على الأقلّ تحقّق له رمزياً انتصارات وهمية على خصومه الطبقيين، بحيث يصير مثلاً برنامجٌ حواريٌ يستضيف صانعاً للقرار السياسي، وإحراجه بالأسئلة، مناسبةً لتفريغ السخط المتراكم. وإن كان ذلك كلّه لا يحلّ المشكل، بل يُعدّ مجرد صناعة للوهم والهروبية.

إن ماكلوهان يؤكّد دوماً بأن «رؤية وإدراك أو استعمال امتداداتنا في شكل تكنولوجي، هي بالضرورة الخضوع لها»، فالتعرُّض المباشر للوسيلة الإعلامية يحتمل خضوعاً مضمراً لمنطقها وتفاعلاً أو انفعالاً مع رسائلها، فالتليفزيون لا يكتفي بمنح الفرجة والمتعة، بل ينتقل إلى الإخضاع وتعليب الوعي وتنميطه. ويمضي ماكلوهان متسائلاً عن البورتريه الذي نحتته لنا الصورة عن الهنود الحمر ورعاة البقر والسود، ونتساءل معه أيضاً عن الصورة التي نستنمجها اليوم بفضل التلفزة عن «النجاح الاجتماعي» والشهرة والحضور والشهود التاريخي.

فالمساحة الزمنية التي تشغلها الصورة في اليومي تظلّ مهمة، فالتلفزة واليوتيوب والفيسبوك والتويتر...، كلّها ممكنات دالة ومؤثّرة، تداهم صبحنا ومساءنا، وتقتحم الفردي والجمعي فينا وتعيد بناءه من جديد، بما يفيد بأنه لا يمكن الفكاك من سلطتها بالمرّة، وهو ما يؤشر على قوة التأثير والصوغ المحتمل للأنساق والديناميات الاجتماعية والنفسية للأفراد والمجتمعات.

أليست وظيفة الصورة اليوم هي التحريض على الاستهلاك وتقبيس نجوم الوقت واللهاث وراء العلامات التجارية؟ أليست وظيفتها غير المعلنة هي إنتاج الخمول وفئات بشرية من جلساء الأرائك وآكلي «الشيبس»؟ ألا تنتج التلفزة واقعاً من اللاتسيس وتجريد الواقع من واقعيته؟

جون كازانوف يجيبنا بالقول بأن الوظيفة الأساسية لوسائل الإعلام اليوم، والتي لا يمكن بدونها أن نفهم الوظائف الأخرى هي «وظيفة الاستعراض (التَّمشْهُد)»، بمعنى نقل الواقع إلى استعراض spectacularisation du réel، فالاستعراض هو محاكاة بهذا القدر أو ذاك للواقع، ولأنه محاكاة في الأصل، فإنه يحتمل التحوير والتزييف، فالتَّمشْهُد ليس الواقع، لكنه نسخة مطابقة للأصل بمقدار ما.

من هنا يصير الـBUZZ ظاهرة تَمشْهُدِية تتيح لفاعلها التمسرح أمام الآخرين، مع ما يستوجبه هذا التمسرح من شروط الفرجة ضماناً للمتابعة وحصداً في النهاية لنقرات الإعجاب ومسارات الشهروية. ولتحقيق ذلك كلّه لابد من الاشتغال على ما يثير الانتباه وما يستجلب الاهتمام، من تفاصيل الخطوط الحمراء. فكلّما كان الاشتغال عميقاً، عفواً سطحياً، على التابوهات كان BUZZ أقوى إثارة وأكثر تداولاً في السياق العام.

لا يعني ما سبق أن التَّمشْهُدِية أو BUZZ بلغة العصر، هي نتاج خالص للزمن الراهن، أبداً فلكلّ زمن فضائحياته وفظاعاته القصوى، لكن السياقات تختلف، فالرغبة في «الظهورانية» منغرسة في أعماق الإنسانية منذ البدء، ولهذا فالصيغ سارت في مسالك عديدة قبل أن تلاقينا اليوم في صورة فيديوهات وصور فوتوغرافية وتصريحات نارية وخرجات إعلامية تحتمل توصيف «BUZZ».

إن ادعاء النبوة في أزمنة سحيقة من صميم تَمشْهُدية عصرهم، وإن الصعلكة والإتيان بالغرائبي من سلوكات، هو من ذات الانقلاب على الجمعي والبحث في الآن ذاته عن اعتراف هذا الجمعي. فـBUZZ، وفي كلّ عصر، هو بحث عن الاعتراف بالوجود، إنه تنكير للآخرين، بأنه ثمّة شخص هنا، يريد منكم أن تعترفوا به. ولا عجب أن يكون الكثيرون من آل BUZZ في الهنا والهناك، قد فشلوا قبلاً في تجريب بعض مسارات الحياة، ولهذا انتقلوا بجرعات جرأة أو فضيحة أكبر، ليقولوا للجميع، «إننا هنا بالصوت والصورة شئتم أم أبيتم».

إلى ذلك يبقى الـBUZZ طريقاً مختصراً إلى الشهروية والظهورانية، لكنه مهدّد في كلّ لحظة بالسقوط الفظيع، إنه «نجاح» مؤقت، عابر كما عابريه، يصنع مجداً زائفاً سرعان ما يقابله المتتبّعون بذاكرة السمك. فالبقاء للأثر الدال، وليس لبوز مغرق في التفاهة والفضائحية، إننا في زمن الصورة نستحضر أفلاطون وأرسطو والفارابي وابن خلدون من أزمنة بعيدة، لكننا نعجز عن تذكُّر صاحب بوز الأسبوع الفائت، فالبقاء للأثر لا للتَّمشْهُدِية الخائبة.

العدد 114 -أبريل 2017

المشروع الفرنكوفوني
في زمن التعدُّد اللُّغوي والتنوُّع الثّقافي

اتخذت الفرنكوفونيّة طابعاً مؤسَّسِياً جديداً يتجه اليوم وأكثر من أي وقت مضى، إلى مشروع يروم تحويلها إلى تنظيم دولي مكافئ للمنظمات الدولية والإقليمية المعروفة. لقد أصبحت تُعْلِن في صيغتها الجديدة، وصايتها على الشأن السياسي في العالم، وتخصِّص ميزانيتها السنوية، لتقديم العون والمشورة للحكومات الفرنكوفونيّة، لمساعدتها على تنظيم الانتخابات، واستيعاب بعض مشاريع التنمية الاقتصادية.

كمال عبد اللطيف

يعرف المهتمون بالفرنكوفونيّة والمشروع السياسي الفرنكوفوني، أن للمفردة والمشروع الذي تَحْمِلُ سياقاً تاريخياً مُحَدَّداً، كما يعرفون أن لها امتدادات وتحوُّلات في الحاضر، حيث نتبيَّن صوراً عديدة من التفاعل مع أجندتها وخياراتها، في مختلف قارات العالم. ويستطيع كلّ من يُتابع كيفيات تبلور الفكرة وتحوُّلِها إلى مشروع، ثمّ مؤسَّسة وميزانية ولوبيات تشتغل في دولٍ وقارات، مُستهدفةً تحقيق مصالح وأهداف مرسومة، تَنتفعُ من وراءها دولٌ وخيارات في السياسة والاقتصاد، يعرف من له إلمام بما ذكرنا، بأن أمام المشروع- بجانب كلّ ما أشرنا إليه- مقاومات وأشكالاً من الرفض والمجابهة.

لا تطرح الفرنكوفونيّة في المحافل الدولية دون ردود فعل مُسَانِدة أو معادية، لقد تحوَّل المشروع في سياقات تبلوُّره وتطوُّره إلى قضية تنسب إلى اللّغة الفرنسية والثّقافة الفرنسية، وهي تستعين بالأدوات والوسائل المادية (ميزانية مُحَدَّدة) لترجمة برامج مُحَدَّدة في العمل الثّقافي والسياسي، ذات أبعاد ومرام متعدِّدة، من بينها إنشاء جمعيات وتنظيمات ووكالات ولجان، بهدف تمتين الروابط والصلات مع المستعمرات الفرنسية، وتشكيل إطار مؤسَّسي جامع للغة والثّقافة الفرنسية، قصد تمكين الدولة الفرنسية من امتياز التفوق التاريخي والرمزي، وقد تَمَّ ذلك في إطار علاقات دولية تحرِّكها آليات في الهيمنة مكشوفة ومعلنة. تتمثَّل الأهداف المعلنة للفرنكوفونيّة، في التأكيد على مبدأ تحقيق التقارب بين الناطقين بالفرنسية، لكن الأهداف البعيدة، تتجلّى أولاً في وجود موقف من اللّغات الإفريقية والآسيوية، وفي النظر وبصورة ضمنية إلى الفرنسية باعتبارها لغة متفوِّقة على كلّ اللّغات الأخرى، وذلك رغم شعارات التعدُّدية والاختلاف التي يتغنّى بها الجميع.

وهي شعارات تتردَّد في أرجاء اللقاءات الفرنكوفونيّة، التي تعمل بما يناقضها كلّية وبصورة قطعية، الأمر الذي يبرز تماماً، ازدواجية وتناقض المشروع الفرنكوفوني في أبعاده السياسية الفعلية.

نشير إلى أن المشروع الفرنكوفوني يُقرأ في لغة حركات التحرير الوطنية زمن الاستعمار، بطريقة تختلف عن الطريقة التي يمكن أن يُقرأ بها اليوم، وقد حاول استيعاب التحوُّلات العامة للتاريخ في جريانها وتحوُّلاتها.

نتجه هنا لتجاوز قراءة التبرير، تبرير ما حدث، كما نتجه لتجاوز القراءة المقاوِمَة. ذلك أننا نتوخَّى إعادة تنظيم سياقات وآليات الفرنكوفونيّة، وقد اتخذت في نهاية القرن العشرين ملامح جديدة، تمثّلت في مساعيها الرامية إلى إبراز البُعد السياسي في المشروع الفرنكوفوني باعتباره بُعْداً مركزياً في هذا المشروع، حيث اتخذت الفرنكوفونيّة طابعاً مؤسَّسِياً جديداً يتجه اليوم وأكثر من أي وقتٍ مضى، إلى مشروع يروم تحويلها إلى تنظيم دولي مكافئ للمنظمات الدولية والإقليمية المعروفة. لقد أصبحت تُعْلِن في صيغتها الجديدة، وصايتها على الشأن السياسي في العالم، وتخصِّص ميزانيتها السنوية، لتقديم العون والمشورة للحكومات الفرنكوفونيّة، لمساعدتها على تنظيم الانتخابات، واستيعاب بعض مشاريع التنمية الاقتصادية.

لا يمكن، إذن، أن نقرأ المشروع الفرنكوفوني في سياقاته وأبعاده كظاهرة سلبية وبصورة كلّية ومطلقة. كما لا يمكن أن نتعامل معه بمنطق الهويّة المكتملة، أو بمعايير اللّغة الأخلاقية وحدها، أو نتعامل معه بمواقف التنديد والإدانة السياسيين وحدهما، وعندما نتخلَّص من الحدود المعرفية والسياسية التي تتضمَّنها القراءات السابقة، ونتجه لبناء مقاربة لا تُبْخِس المواقف المذكورة قيمتها، وخاصة في

السياقات والأزمنة التي تبلورت فيها، ولا تكتفي بها وحدها في الآن نفسه، فإنه يكون بإمكاننا أن نقرأ في قلب ديناميات المشروع، ومن زاوية مغايرة جملةً من المعطيات التاريخية المركَّبة والمتناقضة، أي يمكننا على سبيل المثال، أن نتبيَّن في المشروع عناصر السلب والإيجاب، التأكيد والنفي.

من هنا أهمية الدعوة إلى إعادة قراءة الفعل الفرنكوفوني، دون عزله عن سياقات الفعل الاستعماري ووظائفه، قصد التعرُّف إلى أدواره في مسألة إعادة بناء الذات العربية والتاريخ العربي المعاصر... صحيح أن العنف الاستعماري وَشَمَ تاريخنا ومجتمعنا بكثير من صور الاستغلال المادي والنفسي على ذواتنا وممتلكاتنا ورموزنا في الثّقافة والفنون، بل إنه يمكننا أن نتحدَّث عن دوره الكبير في توقيف ديناميات تطوُّرنا الذاتي المستقلّ.. إلّا أنه رغم كل ذلك، ساهم بطرقه الخاصة في بناء المؤسَّسات والقواعد الإدارية والاقتصادية والمؤسّسية الحديثة في بلداننا، ووضع مجتمعاتنا على قاطرة الانخراط في الأزمنة الحديثة، بما لها وما عليها .. وهنا لا ينبغي أن ننسى أن جوانب من مبررات ما حصل في الزمن الاستعماري، تعود في كثير من أوجهها إلى الوهن التاريخي، الذي لحقنا في إطار ما يعرف في فلسفات التاريخ الكلاسيكية بِدَوْرَةِ الزمان ومَكْرِ التاريخ..

لا ينبغي أن ننسى أن جوانب من مبررات ما حصل في الزمن الاستعماري، تعود في كثير من أوجهها إلى الوهن التاريخي

وعندما نتجه، لفهم ما ذكرنا، في علاقته بمسألة الحداثة والتحديث السياسي في العالم العربي، سنكتشف أن الفرنكوفونيّة وخلفيتها التاريخية المتمثِّلة في اللحظة الاستعمارية وتوابعها، ستعمق بطريقتها الخاصة مختلف التحوُّلات التي كانت قد انطلقت في البلدان المغاربية، تحت تأثير مشروع الاندفاع الأوروبي. ولتوضيح ما نحن بصدده، نشير إلى أن شعارات الحماية والتمدُّن، التي كان يعلنها المستعمر وهو يحتلّ مجتمعاتنا لم تكن تشكِّل السبب الفعلي لاغتصابه الأرض واللّغة والرموز، إلّا أن حلوله فوق أرضنا، مكّننا من تمثُّل تجربة مغايرة لتجاربنا في التاريخ، الأمر الذي أتاح لنا إمكانية تجاوز أوضاعنا وبناء مجتمعات قادرة على مناهضة الغزاة. وقد استفدنا في ذلك من مكاسبه ومؤسَّساته ولغاته أيضاً.

اتجهنا في هذه المحاولة لبناء وجهة نظر نعتبر فيها أن مكاسب الفكر الحديث، مُمَثلة في فلسفة الأنوار وخلاصات درس الفكر التاريخي في الفكر المعاصر، ساهمت وما تزال تساهم في نقد الخيارات الفكرية، التي يستوعبها التوجُّه الفرنكوفوني، الهادف إلى نشر وتعميم اللّغة والثّقافة الفرنسية. نحن نشير هنا إلى المبادئ الكبرى لفلسفة الأنوار، كما نشير إلى دروس المنهجية التاريخية في العلوم الإنسانية، وهي دروس ساهم الفكر الفرنسي المعاصر، في بناء كثير من مقدِّماتها وأصولها، الأمر الذي يفضح طابع الهيمنة المرتبطة بالدعاوى الفرنكوفونيّة، التي تنظر إلى اللّغات والثّقافات الأخرى نظرة استعلائية، متناسيةً مكاسب فكرها الذي ساهم في تأسيس جوانب من الفكر الذي يتبنَّى اليوم الدفاع عن مطلب التعدُّد والتنوُّع، تعدُّد اللّغات وتنوُّع الثّقافات، باعتباره القاعدة الكبرى المؤسِّسة لتاريخ مشترك تتطلَّع البشرية لبنائه، في إطار قيم التعاون والتشارك والتقدُّم.

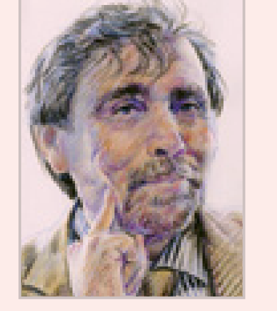
ولا نكتفي هنا بتوضيح ما أشرنا إليه، بل إننا نتوخَّى من موقفنا، تجاوز النظرة التي تربط نشر وتعميم اللّغة الفرنسية بالزمن الإمبريالي الاستعماري، حيث عملت فرنسا في مستعمراتها الإفريقية والآسيوية، على نشر لغتها وثقافتها، كبديل للغات وثقافات الشعوب المُستعمَرة.

وإذا كان الوطنيون العرب في مختلف البلدان العربية، قد تغنَّوا بشعار الحرّية والاستقلال، وقاوموا النزوع الفرنكوفوني ومؤسَّساته، فإنه ينبغي ألّا نغفل أنهم استعانوا في تركيب موقفهم بمفاهيم الفكر السياسي الحديث والمعاصر، بحكم أنها تعكس روح الخيارات الإنسانية المطابقة لطموحاتهم وطموحات إرادة التحرّر، كما يمكن أن تتبلور في أمكنة وأزمنة لا حصر لها..

عندما نتأمَّل على سبيل المثال، الآداب المغاربية المكتوبة بالفرنسية، فإنه لا يمكننا أن نرفضها أو أن نعتبر أنها ليست إبداعاً مغاربياً، لأنها مكتوبة بلغة فولتير وموليير، أو لأنها تُرشح نفسها للجوائز التي تنشئها وتشرف عليها المؤسَّسات الفرنكوفونيّة، إنها أدب مغاربي مكتوب باللّغة الفرنسية، وهذه الأخيرة تُعَدُّ اليوم في مجتمعنا، من مغانم زمن انتهى، حيث تستعيد اللّغة العربية والثّقافة العربية، مكانتها وقوتها بانفتاحها المتواصل على إبداع وثقافات ولغات العالم.

يجري اليوم تنافس كبير مُعْلَن بين اللّغات والثّقافات في العالم، وتعمل وسائل التواصل الجديدة على مزيد من عولمة العالم، وصهر إنتاجه الرمزي والمادي في بوتقة واحدة. وإذا كان من المؤكَّد أن الغرب يحتلّ اليوم مكانة خاصة تمنح ثقافته ولغاته مكانة متميّزة، فإن المؤكَّد أيضاً، أن غير الأوروبيين بدأوا اليوم أكثر من أي وقت مضى يمارسون توسيع مكاسب ومنجزات الكونية الغربية، وذلك عن طريق التمثُّل النقدي لخلاصات هذه المُنجزات ومواصلة الابتكار الثّقافي داخل دائرتها.

العدد 115 مايو 2017



عبد الفتاح كيليطو

تائه «في شرق معقَّد»

حين ترد على بالنا كلمة «أدب»، نفكّر- عادةً- في أنماط وأجناس تُنْعَت بـ(الأدبية)، لا سيّما الشعر والرواية والمسرح، تقسيم ثلاثي مألوف في المقررات المدرسية والجامعية. أما في الماضي فإن الأدب كان يدلّ على شيء آخر؛ لم تكن الرواية ولا المسرح- طبعاً- من مقوّماته. وبدون الدخول في التفاصيل، لنقل إنه كان يحيل إلى الكلمات المأثورة، إلى الخطابات الجديرة بالذكر والحفظ، كالأشعار، والمواعظ، و«الأخبار»، والمُلَح، والشخصيات النموذجية، والحِكَم والأمثال.

ماذا سنفعل بهذا «التراث» الباذخ؟ كيف سنقدّمه عندما نخاطب، ليس الجامعيين فحسب، وإنما القارئ العام؟ كيف نستغلّ ونصدّر الشعر الذي يُعَدّ أهمّ مكوّناته؟ بعبارة أخرى: كيف ننقله إلى لغة أجنبية؟ كيف «نردّه» إليها؟

كما يحدث- ولا شكّ- لعديدين غيري، أشعر بانزعاج مكتوم كلّما وجدت نفسي ملزماً بترجمة قطعة شعرية لمن لا يعرف العربية. يُخَيّل إلي أن ذلك لا يهمّه، ولا يعنيه، وبطبيعة الحال لا يعنّ لي أن ألومه، بل أؤنّب نفسي لكوني لم أفلح في إثارة اهتمامه. يصغي إليّ بلطف ووقار، يقطّب أحياناً، فأجدني أقدّم له عرضاً حول الشعر العربي، وإذا بي أعود إلى البدايات، إذا بي أرتقي إلى العصر الجاهلي. وأنا أتحدّث إليه، أراني مرغماً أن أضع نفسي مكانه، وبدون احتراس، أراني- في لحظة أو أخرى- أحيل على الأنساق الأوروبية. ها أننا، مَرَّة أخرى، وعلى مضض، مقارِن. ها أننا مترجِم في خدمة سيّدين.

انتابتني هذه الأفكار قبل مدّة، وأنا أهيّئ محاضرة دُعيتُ إلى إلقائها في بلدة من جنوب فرنسا. تركوا لي اختيار الموضوع، لكن، كان من باب المضمَر-على ما بدا لي- أن يرتبط بالأدب العربي. فليس من المتوقَّع أن تُوَجَّه إليَّ دعوة فرنسية للحديث عن رُونسار، أو أَندري شِينيي، أو جان جِيرُودُو! يتعيَّن على كل واحد أن يبقى في مكانه، لا يبرحه...

مكتبة عامّة، جمهور متكوّن من مثقَّفين منفتحين ومتعاطفين، لكن معرفة معظمهم بالأدب العربي شبه منعدمة. عنوان واحد أليف لديهم: «ألف ليلة وليلة». لا شكّ أنه كان من بينهم من سمع بنجيب محفوظ، واحد أو اثنان، لا أكثر؛ لذا أحسست أنني مُقلّد برسالة: إثارة اهتمامهم بالأدب العربي، رسالة لم يكلّفني أحد بتبليغها، إلا أنني، منذ عهد طويل، أحسّ أن من واجبي أن أقوم بشيء من «التبشير» الأدبي، وإن كنت لا أدري لماذا.

بعد تردُّد طويل وقع اختياري، كنقطة انطلاق، على نصّين ارتأى المنظّمون (فكرة رائعة) أن تقرأهما ممثّلة موهوبة: الأول من الليالي، حكاية العبد الصغير كافور الذي يكذب مرّة في السنة، والثاني المقامة الخامسة للحريري، نصّ سبق أن خصّصت له، فيما مضى، كتاب «الغائب».

لم تكن ثمّة حاجة لتقديم حكاية كافور، يكفي أن تُقرأ، وكما كان متوقَّعاً، تَمّ تلقّيها بحماس كبير، وبما أنها من النوع الهزلي، فقد أثارت الضحك من البداية إلى النهاية. وما ساهم في نجاحها، علاوةً على مهارة الممثّلة، أنه، خلال المناقشة، وبناءً على عملية حساب ومقارنات، تبيّن أن أحداث القصة جرت في بداية شهر إبريل: العثور على سمكة إبريل في «ألف ليلة وليلة»...

وعلى العكس، فإن مقامة الحريري لم توقظ الاهتمام نفسه، على أني، قبل أن تُقرَأ، قدّمت إيضاحات عن المؤلِّف، ومنشئه، وتاريخ كتابه، والنوع الذي ينتمي إليه. منذ الجملة الأولى خيَّمَ جوّ من الغرابة على الجمهور. كيف يمكن وصفه؟ في أسوأ الأحوال: ما يعترينا من شعور أمام ضيف غير مرغوب فيه، وفي أحسنها تلك الهيبة التي تحدثها تَعزيمَة أو شعيرة صلاة بلغة أجنبية. لا شكّ أن الممثّلة أحسَّت بما انتاب الحضور من شعور ملتبِس غامض، فلم يكن يبدو عليها الارتياح في أثناء إلقائها، أحسَّت أن جمهورها حائر وتائه «في شرق مُعقَّد». ولقد خامرني شيء من الندم لكوني فرضت

عليها تمريناً محفوفاً بالمخاطر.

هي ذي بداية المقامة: «سَمَرتُ بالكُوفة في ليلة أَدِيمُها ذو لَونين، وقَمَرُها كَتَعْويذ من لُجين، مع رُفقة غُذُوا بِلِبانِ البيان، وسَحَبُوا على سَحْبَانَ ذيلَ النسيان، ما فيهم إلاّ مَن يُحفظُ عنه ولا يُتَحَفّظُ منه، ويَميلُ الرّفيقُ إليه ولا يَميلُ عَنه».

ما الذي يزعج في هذا المقطع؟ الاستعارات أولاً: أَدِيـم الليل، لِبان البيان، ذَيل النسيان. ثانياً: أسماء ليست مألوفة، قبيلة وائل، وعلى الخصوص سَحْبان، نموذج الفصاحة، اسم يشير، هنا، إلى كون الأدباء المجتمعين خلال السّمَر يمتازون بثقافة أدبية معتبرة، ثم لا بدّ من إعطاء تفسيرات جغرافية، موقع الكوفة، مدينة عراقية أقل شهرة من البصرة، منافستها في الماضي، لكل منهما مدرسته النحوية. أضفتُ، دون دخول في التفاصيل، أن الحريري من البصرة.

صعوبات من هذا النوع تعترض القارئ في كل جملة من المقامة، من المقامات. وعلاوة على ذلك فإن المقامة نوع هجين، نثر ممزوج بمقاطع شعرية. «ألف ليلة وليلة» ترحِّب- أيضاً- بالشعر، ولكن، بدرجة أقل. هذه الازدواجية (لِنُشِرْ إلى ذلك بدون إلحاح) لا تُتَصوَّر اليوم، فالمزج بين الشكل المنظوم والشكل المنثور، في الكتابات الحديثة، منبوذ تماماً، إضافةً إلى الإحالات الثقافية التي تبدو مُلغِزة، نجد في النص كلمات مهجورة، لا تظهر عند الترجمة. كلها حواجز تعوق الفهم المباشر. وهكذا، تبدو المقامة كنصٍّ مغلق، عمداً، إنها ليست موجَّهة لكل القراء، وإنما لنخبة، لصفوة من الأدباء، لفئة خاصّة، تتكوّن من أشخاص مشابهين لأولئك الذين يصفهم المقطع الذي نقلتُه.

نقلتُه لجمهوري في ترجمة فرنسية طبعاً، ولو قرأته في لغته الأصلية أمام جمهور عربي لَبَدا- لا محالة- أكثر انغلاقاً وغموضاً. نصل إلى النتيجة المذهلة: إن قراءة الحريري بالفرنسية أيسر من قراءته بالعربية، وينطبق- هنا أيضاً- على مجمل الشعر الكلاسيكي؛ ذلك أن الترجمات، بصفة عامة، لا تُولي اعتباراً للسجع، ولا تأبه بـ«الغريب من اللغة» (الألفاظ النادرة والمهجورة)، وتمرّ مَرّ الكرام على الألعاب اللفظية، وحدها الإحالات التاريخية والجغرافية تظل مبهمة عند النقل. لنُعرِّج، لحظةً، على المعلَّقات: قراءتها مستعصية شاقّة، ولا بُدَّ من الرجوع إلى ما يرافقها من تفسير أسفل الصفحة، إلا أننا عندما نقرأها في الترجمة الفرنسية لجان جاك شمِيدت، فإن الصعوبة تتبخَّر إلى حَدّ كبير- صحيح أن ترجمة جاك بِيرك تحتفظ بمسحة من غموض الأصل.

على عكس «ألف ليلة وليلة»، فإن مقامات الحريري لا تحتمل الترجمة برحابة صدر، وذلك بسبب كتابتها، التي من العسير، بل من المستحيل الوفاء بها، وهذا ما يفسِّر- جزئياً- كونها مجهولة في الغرب خارج الأوساط الجامعية. ومع أنها تُرجمت إلى الألمانية، والإنجليزية، والفرنسية، فالملاحظ أن لا مترجم ربط اسمه بها ونجح في ترجمة إبداعية، مماثلة لتلك التي أنجزها أنطوان غالان بالنسبة لليالي. ومع ذلك، لِنُشِرْ إلى ترجمة طريفة لمقامات الحريري، نشرها المستشرق والشاعر الألماني فريدريش رِيكّارْت، سنة 1829، وقد نقلها مراعياً، في لغته، وبدّقة عجيبة، السجعَ والمحسنات البديعية الموجودة عند الحريري.

في فصل من كتابي لن تتكلَّم لغتي، ذكرت تجربةً مماثلة عشتها في مدينة ستراسبُورغ الفرنسية. كان حديثي، آنذاك، عن مقامات الهمذاني، وللتقرُّب من الجمهور ربطتها بالرواية الشطارية في الآداب الأوروبيـة. أما في جنوب فرنسا، فلقد اهتديت، في الأخير، إلى وسيلة- ربّما- أثارت بعض الاهتمام لدى الحاضرين: عرضت عليهم مجموعة من مُنَمنَمات الواسطي التسعة وتسعين، المتعلِّقة بمقامات الحريري... ومن وجهة نظر ما، يمكن اعتبارُ هذه الصور ترجمة، بل يمكن أن نزعم، بدون حرج كبير، أن لها فضلاً لا يُنكَر في استمرار مقامات الحريري في البقاء.



البوركيني..
لباس كباقي الألبسة

تتّسم المراحل الانتقالية في العديد من الدول، من بينها بلدنا (فرنسا)، بالفوضى وعدم اليقين، حينما يكون العالم القديم يحتضر ببطء والعالم الجديد في طور النشوء، لكونها تفقد علاماتها الأولية، وبخاصة نسيان الحرّيّات الأساسية.

من أجل هاته الحرّيّات الأساسية، ومنذ عام 1789 (وبعده 1830، و1898، و1936، و1968... لنذكر بتواريخ الثورات الخلّاقة)، واجه شعبنا القوى التي تخدم الأقوياء والمهيمنين، وتولد الظلم واللاعدالة الاجتماعية. من بين هذه المبادئ، والتي تتماشى مع مصالح الجمهورية الديموقراطية والاجتماعية، هناك الحرّيّة الفردية: المساواة في الحقوق بين الجميع، بغض النظر عن الأصل، أو الظرف، أو الانتماء، أو المعتقد، أو الجنس أو النوع، بشرط ألا يتعدوا على حقوق الآخرين، سواء من خلال أيديولوجيا (سياسية) أو دوغمائية (دينية).

إدوي بلينيل

ترجمة: محمد الإدريسي

كما هو الحال على الشاطئ، وجب على كلّ واحد منا أن يفكر في المواقف التي اختارها باقي المصطافين (وفقاً لثقافتهم، ومعتقداتهم، وأديانهم...)، ولكن لا أحد منا له الحق أن يفرض على الآخر- سلطوياً- اختياراته من خلال زي إلزامي. وهكذا، فعنما كنت بالأمس أعارض بكلّ قواي أي سلطة تجبر المرأة على تغطية جسدها في المجال العام، فإنني سأعارض اليوم منع ارتداء لباس السباحة على الشاطئ، بحجة أنه مرتبط بالدين. في كلتا الحالتين، نحن نتنازل عن حرّيّاتنا الفردية لصالح منطق سلطوي وتمييزي والذي، في الحالة الأولى، يستهدف النساء من خلال الاستمرار في تقييمهن كأقلية سياسية مضطهدة، وفي الحالة الثانية، يستهدف المسلمين ويجعلهم بمثابة أقلية مستبعدة.

إن الحرّيّة غير قابلة للقسمة، وهي تعني أيضاً ألا نتشارك في نفس الأفكار والأحكام المسبقة. بشرط ألا نسعى، في المقابل، لفرضها سلطوياً - وهذه بالتأكيد ليست حالة المسلمات، كما تدل على ذلك العديد من التقارير، اللواتي يرتدين البوركيني في الشاطئ مع صديقاتهن اللواتي لا يرتدينه



بورهن، ويعلن عن احترامهن للتنوع والتعدد الذي يناجيه مسلمو فرنسا. هل يجب علينا أن نذكر بتعصبنا الديني خلال سنة 1905، في إطار عملية التصويت على قانون الفصل بين الكنيسة والدولة، حينما أراد بعض الجمهوريين المحافظين فرض حظر ارتداء ثوب الكهنوت في الفضاء العام؟ من الواضح أن «أريستيد بريان- Aristide Briand» (الذي تبنى القانون بدعم قوي من «جان جوريس- Jean Jaurès») قد عارض الأمر باسم الحرّيّة، وعمل على الجهر بآرائه (وأيضاً اعتقاده)، بدعم تدريجي من قبل الجمهوريين (لكن للأسف، كما الآخرين، ينسى النساء اللواتي ليس لهن صوت ولا الحق في التصويت- في بعض الأحيان، لا تخلو هذه الذريعة من سخرية ذات أثر رجعي، وتظل حبيسة الظلامية الدينية).

زعم أنصار منع ارتداء «الزي الكنسي» (كما يفعل آخرون اليوم، والذين يريدون منع ارتداء أي «زي إسلامي») أن الأمر يتعلق بعادة رضوخ، وأن من واجب الدولة أن تحرِّر باسم القانون (وبالتالي بالقوة...) الكهنة من الزي الكهنوتي. بالمناسبة، أكد بعض الرجوليين أن زي الكهنوت، والذي يشبه التنورة، ينتهك «الكرامة الرجولية». وهنا أجابهم أريستيد بريان، برفضه للقانون الذي يعتزم «إقامة نظام للحرّيّة» يفرض على الكهنة «ضرورة تعديل جزء من ملابسهم»: «إن لجنتكم، أيها السادة، تعتقد بأن نظام الفصل الخاص بمسألة اللباس الكنسي لا يجب أن يطرح للنقاش. إن هذا الزي لم يوجد في الأصل من أجلنا في صفته الرسمية (...) لقد أصبح الزي الكهنوتي، بعد اليوم التالي من الفصل، لباساً كباقي الألبسة، ومتاحاً لجميع المواطنين، سواء كانوا كهنة أم لا».

وبعبارة أخرى (وبعيداً عن إعلان بريان، الاستفزازي، حول هذا التجمع الذكوري الذي يجعل من حق أي شخص، ضمن نظام الحرّيّة، التنزه بـ«التنورة» إن أراد ذلك) إذا أراد الناس (أياً كانوا)، غداً، أن يذهبوا بثوب الكهنوت إلى الشاطئ، ويسبحوا به، فلهم كامل الحق في ذلك.. وبالمثل، وعلاوة على ذلك، يمكننا أن نلتقي، كما حدث في تصفحنا لـ«باري ماتش- paris match» هذا الأسبوع، رجلاً عارياً يمشي على الشاطئ، فضلاً عن عراة (بياريتز- Biarritz) والذين نجدهم، ضمن لقائهم مع «ايمانويل ماكرون- Emmanuel Macron» وزوجته، يحيون الوزير وزوجته بابتسامة عريضة. لكن نفس الناس الذين يشعرون بالقلق من وجود المسلمات المرتديات لملابسهن بالبحر، لا يحركون ساكناً ضد هذا الانتهاك الذي يطال حرّيّتهن. في كلتا الحالتين، نجد أنفسنا في مواجهة خيارات ترتبط بالحرّيّة الفردية. إذا كان درسنا لا يقترن بأي تبشير (البحث عن محاولة تقييد حرّيّة الأفراد الآخرين)، وقبول السلطة المفروضة، فإن ذلك يمهد الطريق أمام أخلاقيات الدولة التي رافقت دائماً النظم الاستبدادية، أياً كانت ومهما كانت حدتها.

> هل يجب علينا أن نذكر بتعصبنا الديني خلال سنة ١٩٠٥، في إطار عملية التصويت على قانون الفصل بين الكنيسة والدولة، حينما أراد بعض الجمهوريين المحافظين فرض حظر ارتداء ثوب الكهنوت في الفضاء العام؟

إنّ كلّ هذه الخلافات، والتي كان من نتائجها الوقوع في الفخ الذي نصبته «داعش» (وصم المسلمين ككبش فداء يبعث على مخاوفنا)، تبدو سخيفة للغاية عندما نجابهها بالتفكير المنطقي. هل يمكن أن نقوم غداً، وباسم رفض رؤية المعتقدات والرموز الدينية في الفضاء العام، بحظر ارتداء غطاء الرأس الذي ترتديه الراهبات الكاثوليكيات حينما يذهبن إلى الشاطئ؟ أو منع اليهود المتدينين من ارتداء الـ«كيبا» فوق رؤوسهم أثناء تجولهم في الشارع؟ لكن، هل سنقوم غداً أيضاً، وباسم «حياد» الفضاء العام، بمنع ارتداء القمصان التي تحمل كتابات عن آراء يفترض أنها تخريبية أو الملابس الشبابية التي من المفترض أنها تدل عن انشقاقهم؟ هل سنعمل على منع و«اصطياد» الشعر الطويل، الثقوب، والأوشام.. إلخ؟

عندما تبدأ الحرّيّة في التراجع، تحت ذريعة أيديولوجية تحميها، في هذه الحالة لا تصعب استعادتها فقط، ولكن قبل كلّ شيء فإنها تظل مفقودة من قبل الجميع، وليس فقط من قبل أولئك المقيدين والذين يظهرون على أنهم الهدف. غداً، ووفقاً لتقلبات حياتنا السياسية، فإن البلديات، والحكومات، والشركات ستتخذ ذريعة أيديولوجية لتقييد الحرّيّة المرتبطة بالجسد والمظاهر لمهاجمة المواقف الأخرى التي تعتبر غير متوافقة مع أهوائها، وعقائدها ومصالحها. إن الدفاع عن حرّيّاتنا الفردية (بما في ذلك أجسادنا، وملابسنا أو عرينا) هو دفاع عن حرّيّة النضال من أجل حقوقنا، وعدم التعرض لعبودية السلط (سواء تلك المرتبطة



راهبات العزاء أثناء حضورهن لمسابقة ركوب الأمواج في انلز- فرنسا

بالولة، والاقتصادية، والأيبيولوجية، والبينية، والجنسانية.. إلخ).

ينص الإعلان الثاني لحقوق الإنسان، الأكثر نجاحاً والأكثر زوالاً، والمرتبط بالسنة الأولى للجمهورية (1793) في المادة السادسة على ما يلي: «الحرّيّة هي القوة التي تجعل الإنسان يفعل أي شيء لا يضر بحقوق الآخرين؛ إنها ذات مبدأ طبيعي؛ من أجل تسطير العدالة؛ من أجل الحفاظ على القانون؛ ويكمن حدها الأخلاقي في القاعدة التالية: «لا تعامل الآخرين بما لا تحب أن يعاملوك به».

أود أن أشير إلى المنشور الذي تم تداوله في الآونة الأخيرة على الشبكات الاجتماعية، بناء بسيط حول السبب الكامن حول عدم معالجتنا لقضايا أخرى (ديموقراطية، واجتماعية، وايكولوجية، وجيو-سياسية، وعلمية.. إلخ) والتي تفرض علينا ضرورة تعبئة جهودنا لمجابهتها، كما يتضح ذلك ضمن أولويات خط تحرير مجلة «ميديا بات» على طول فصل الصيف:

في صيف سنة 2014 (سنتين قبل هجمات 2015 و2016) كتبت عن ذلك في كتابي «دفاعاً عن المسلمين» (Pour les mu-sulmans) «منشورات لا ديكوفير». هل من الضروري التأكيد على كون هذا التحذير لا يزال قائماً أكثر من أي وقت مضى؟ وهل من واجبنا أن ندعم كلّ أولئك الذين وصموا لا لشيء سوى لمعتقداتهم أو مظاهرهم؟ إليكم هذه المقتطفات: «في ظل جميع المواقف، هذا هو مصير أقلية صرحت بالحالة الأخلاقية للمجتمع (...) في ما وراء بلدي، كتبت ضد هذه الحرب بين العالمين، والتي ندفع من خلالها الشعوب إلى بناء كراهية هوياتية تجعل من الذين حجة لها. لكن أنا في فرنسا، حيث أعيش، وأعمل، ومن هنا، وبالنسبة لنا، انطلقت شرارة هذا الوعي. إن الجرائم التي يزعم أن المسلمين من يرتكبها، والذين أسقطوا أنفسهم في مثل هذه الحروب التي لا تنتهي، لا تبرّر أبداً اضطهاد المسلمين في فرنسا. ولا تسمح التجاوزات الفردية أو البعيدة، في بلدنا، سوى في وضع كتلة الرجال، والنساء والأطفال في خطر يهدّد السلامة، وحتى نقاء مجتمعنا الوطني، تحت ذريعة إيمانهم، أو معتقدهم، أو دينهم، أو أصلهم، أو ثقافتهم أو انتمائهم أو مظهرهم. لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون الاضطرابات التي يعيشها العالم مبرّراً لإهمال العالم، في تعقيباته، وتنوعه وهشاشته.

المصدر:

https://blogs.mediapart.fr

العدد 108 أكتوبر 2016

الدوحة

التعايش
إلى أين؟

العائلات الثقافية
البحث عن طاقة بديلة

أرض بلا خبز

الشعارات.. وليمة المغلوبين
سايكس - بيكو

بعيداً عن النص.. قريباً من الواقع

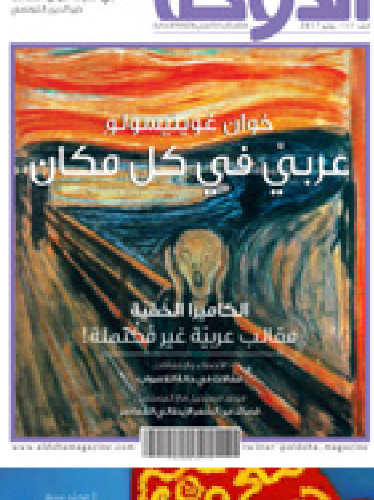
ثقافات رمضان
المخاض الموازي للحرية

حين يطول حبل الكذب!

اليد.. تهدي وردة وتضغط على الزناد
«بوكيمون جو»















محمّد ديب.. الروائيّ الشّاعر

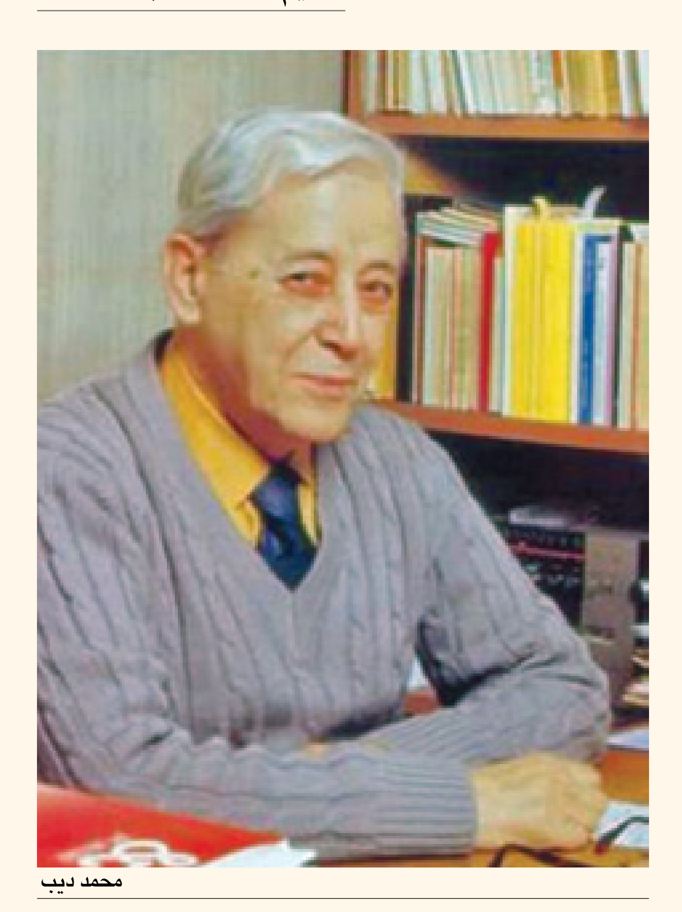
يُعدّ الكاتب الجزائريّ محمّد ديب، من روّاد الأدب الفرنكوفوني في بلده، كما في البلدان المغاربيّة، وهو ليس مجهولاً تماماً لدى القارئ العربيّ، فقد ترجم له سامي الدّروبي ثلاثيّته الأولى (الدّار الكبيرة- النَّوْل- الحريق) قبل عقود، كما ظهرت، بالعربيّة، روايته «صيف إفريقي».وإنْ كان محمّد ديب الشّاعر لمْ يَحْظَ كثيراً باهتمام المترجمين العَرَب، فإن له إنتاجاً في مجالات الرّواية والشّعر والقصّة القصيرة والمسرح والحكاية، كما أنّه ترجم أعمالاً من الفنلنديّة.

تقديم وترجمة: مبارك وساط

وُلِد محمّد ديب في تلمسان، في 21 يوليو، 1920، وتوفّي في ضاحية سانْ-كْلُو الباريسيّة، يوم 2 مايو، 2003. في طفولته، بدأ الدّراسة في تلمسان بالجزائر، وتابعها في مدينة وجدة بالمغرب. مات والده سنة 1931، وانطلاقاً من سنة 1934 بدأ يكتب شِعْراً، ويُمارِسُ الرّسم التّشكيلي (الصّباغة، بمعناها الفنّي)، ومارس ديب التّدريس في الابتدائي، من 1938 إلى 1940. بعدها، أصبح مُحاسِباً في مدينة وجدة، ثمّ مترجماً ما بين اللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة لدى جيش الحلفاء في الجزائر العاصمة، خلال سنتَيْ 1943 و1944. وعاد إلى تلمسان في 1945، واشتغل في مجال النّسيج، وقد نشر أوّل قصيدة له سنة 1946، في مجلّة «Les Lettres» (الآداب) السّويسريّة، تحت اسْم «ديابي». بعد ذلك، تعرّف إلى أدباء مثل ألبير كامو، وجان سيناك...، ثمّ أصبح ديب نقابيّاً، وقام بزيارة أولى إلى فرنسا، واشتغل في الصّحافة، وفي سنة 1951، تزوّج من كوليتْ بيليسّان، التي أنجبت له أربعة أطفال.

سنةَ 1952، صدرتْ له رواية «الدّار الكبيرة» عن منشورات سُويْ في باريس، وهي أولى أجزاء ثلاثيّته الأولى المُشار إليها (الجزءان الآخران منها ظهرا، بالتّتابع، سنتَيْ 1954 و1957). وكانت كتابة ديب، وقتها، تندرج تحت مُسَمّى الواقعيّة، فالكاتب، من هذا المنظور، يلعب دور «شاهد» على بؤس أهل المدن والقرى، وعلى إضرابات عمّال الزّراعة، كما يُعَبّر عن المطالب الوطنيّة التي كانتْ قد بدأتْ وقتها في الإعلان عن نفسها، وقد انتقدت الصّحافة الاستعماريّة الرّواية، فيما دافع عنها لويس أراغون.

في «صيف إفريقيّ» (سُوي، 1959)، تطرّق محمّد ديب، بشكل أكثر صراحةً، إلى حرب التّحرير. وفي سنة صدورها تلك، طردتْه الشّرطة الاستعماريّة من الجزائر، بسبب أنشطته النّضاليّة، فقد كان عضواً في الحزب الشّيوعيّ الجزائريّ، كما كان قريباً من حركة التّحرير، وقد تدخّل أندريه مالرو، وألبير كامو، وجان كايرول لتمكينه من الإقامة في فرنسا، وبالفعل، استقرّ هنالك. وفي 1960، كتب في قصيدة له: «أيا

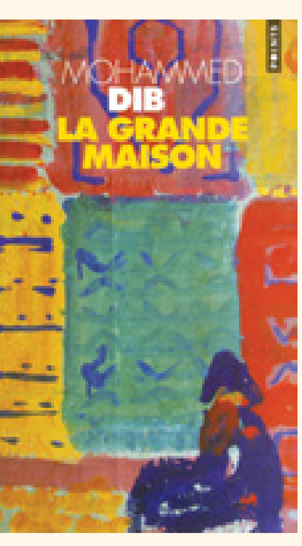


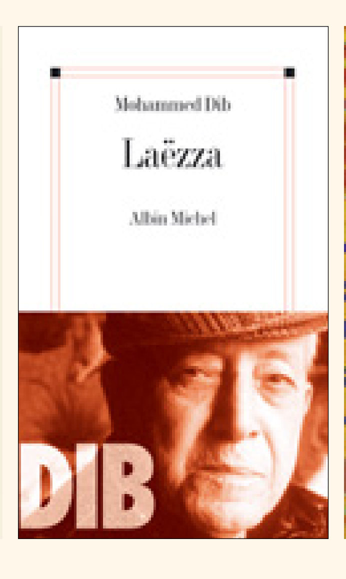
محمد ديب

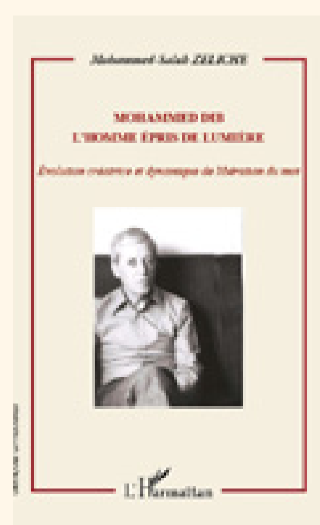
لياليَ باريس الوادِعة، كمْ أجِدُك مريرة/ للمنفِيّ، باريسُ المظلِمة هي جحيم.»

سنة 1962، ظهرتْ له رواية بعنوان «من يتذكّر البحر»، وفيها ظهر، جَلِيّاً، أنّ محمّد ديب شرع في خَوضِ مغامرة إبداعيّة من صنف جديد؛ فقد تمرّد على قيود الواقعيّة، ونحا في «من يتذكّر البحر» منحىً فانتازتيكياً وحُلُميّاً في معالجة تيمات، كعُنف الاستعمار الفرنسيّ في الجزائر وظهور حركة التّحرير. سنةَ 1964، ظهرتْ لمحمّد ديب رواية بعنوان «ارْكُضْ على الضّفّة المهجورة»، وفيها يعتمد كتابة حُلُميّة أيضاً، ويفتح









فيها للخيال آفاقاً، ويُعالج تيمات الأوضاع الإنسانيّة، والحبّ والموت (لكن، ليس من زاوية واقعيّة، كما أسلفنا).

ما بين سنَتيْ 1974 و1976، درَّسَ ديب في جامعتَيْ لوس أنجوليس، وكاليفورنيا، وابتداءً من 1975، توالتْ أسفاره إلى فنلندا، وهنالك، اشترك مع الشّاعر الفرنسي غِيلفيك في ترجمة أعمال أدبيّة فنلنديّة. ومن إقاماته في فنلندا، استلهم «ثلاثيّة الشّمال»، المنشورة عند ألبان ميشال: «سطوح أورسول» (1985)، و«نوم حوّاء» (1989) و«ثلوج من مرمر» (1990).

وقد بقي محمّد ديب مثابراً على الكتابة حتّى آخر حياته، ففي سنة 2003، وهي سنة وفاته، ظهرتْ له رواية بعنوان «سيمورغ» (ألبان ميشال)، أمّا آخر رواياته، «لايزا»، التي أنهاها قبل موته بأيّام، فقد نُشِرَتْ سنة 2006 عن (ألبان ميشال).

بالطّبع، فحديثنا عن روايات محمّد ديب لن يُنْسِينا أنّه كان شاعراً مقتدراً وكاتب قِصّة قصيرة، ففي شعره نجد احتفاءً بالمرأة، وبالحبّ، وبالبحر، والتقاطاً للحظاتِ الأسى وللّحظات الشّاعريّة في الحياة، والتي تُمكّن القصيدة، وحدها، من التّعبير عنها. ومن أعماله الشّعريّة، نذكر: «ظِلٌّ حارس» (1960)، و«استبيانات» (1970)، و«أومنيروسْ» (1975)، و«نارٌ نارٌ جميلة» (1979)...

وله مجموعات قصصيّة: «في المقهى» (1955)، و«الطّلسم» (1966)، و«الليلة المتوحّشة» (1995).

وقد حاز جوائز عِدّة، فكان أوّل كاتبٍ مغاربيّ يحصل على الجائزة الكبرى للفرنكوفونيّة التي تمنحها الأكاديميّة الفرنسيّة (1994)، كما حصل على جائزة مالارميه في الشّعر (1998).

قالتْ عنه الباحثة الجزائريّة نجاة خَدّة: «إنّ الأعمال الأدبيّة لمحمّد ديب، والتي شرع في إنجازها في نهاية أربعينيّات القرن العشرين، هي الأغزر، اليوم، في نطاق الإنتاج الجزائريّ باللّغة الفرنسيّة، وهي -أيضاً- التي يتبدّى فيها تجديدٌ مستمرّ على مستوى الأشكال والتّيمات، وتسودها استمراريّة وثيقة، ووحدة لا جدال فيها.».

يجد القارئ، رفقة هذه المقالة، قصائد مترجمة لمحمّد ديب، إضافةً إلى مقتطفات من رواية «ارْكُضْ على الضّفّة المهجورة» تشمل الفصل الأوّل منها وفقراتٍ من الفصل الثّاني. ولا بدّ من كلمة، ولو وجيزة، عن هاته الرّواية التي أنجزها ديب، في فترة، كان قد تمرّد فيها على حدود الرّواية الواقعيّة. يمكننا أن نبدأ، هنا، من تنبيل، كان محمّد ديب قد كتبه لأوّل رواية له، اعتمد فيها الكتابة الحُلميّة والفانتازتيكيّة، أعني «من يتذكّر البحر». في ذلك التّنبيل، قال ديب إن الكتابة الواقعيّة عن مآسي الحرب الجزائريّة لم تعد ذات تأثير في وجدان القارئ، ذلك أنّها استنفدتْ مفعولها بفعل التّكرار. وكي يقرّب ديب القارئَ ممّا سعى إليه في روايته المذكورة، عمد إلى الإشارة إلى لوحة بيكاسو، «غرنيكا»، التي هي بمثابة عمل غير واقعيّ ومؤثّر جدّاً، عن مأساة غرنيكا التي دمّرتها طائرات الألمان المقنبلة، سنة 1937.

في «اركُضْ على الضّفّة المهجورة»، يطغى الطّابَع الحُلمي أيْضاً، دون أن تفقد الرّواية صِلاتها بالواقع، طبعاً. والسّارد فيها رجل في مقتبل العُمر، يُسَمّى إيفن زوهار، ينوي أن يعقد قرانه على المرأة التي يُحِبّ، واسمها راضية، لكنّ كارثةً طبيعيّة تحدث، ويكون إيفن زوهار من النّاجين، إلا أن الكارثة تُفَوّت عليه الزّواج المرغوب فيه، إذ تؤدّي إلى اختفاء راضية. يمضي إيفن زوهار في البحث عنها، وفي لحظةٍ ما، يعتقد أنّه عثر عليها، لكنّ المرأة التي يبدو أنّها تامّة الشّبه براضية ليست إلّا هيلّي، وهي جِنّية، نوعاً ما، تريد أنْ تخدعه فتظهر له في أجواء ساحرة جِدّاً. وبعدها، لن يكفّ عن فقدان راضية والعثور عليها من جديد، بحيثُ تبقى هذه الأخيرة كأنّما يتعذّر العثور عليها فعليّاً. وللتّخييل قوّته في هذه الرّواية، التي تُعتمد فيها أساليب من تلك التي وطّدها السّورّياليّون في مجال الشِّعر.

العدد 101 مارس 2016

«ارْكُضْ على الضّفّة المهجورة»

(مقاطع)

محمّد ديب

مضينا، إذاً.
كانت مياهٌ وسُحُبٌ اجتاحتْها النّوارس تُهاجم ذَهَب السّماء دون أن تَبْلُغه - ذَهَبَ السّماء الذي يمتدّ فوقنا، ويتجاوزُ أشجاراً وحدائق فسيحة - لكنّها كانت تنهشُ الأعالي والفيلّات والقِلّة من العابرين الذين كانوا يتباعدون، أو يتقاربون، على خطوطٍ لا نهاية لها. ولجأْنا إلى غابةٍ، كانت السُّبُلُ فيها تتقاطع دون أنْ تُفْضِيَ إلى مخرج، ثمّ عُدْنا نحو الجادّة الكبيرة التي أفرغتها هجمة الأمواج، وإذا بنا أمام عالَم من اللهب.
خلف ظَهْرينا، زَمْجر التّرولّي سُدَاسيّ القوائم. مرّ قريباً منّا جدّاً، وبلا إبطاء ترك الطّريق سالكة، وهرعنا نحوه. ينبغي ألّا يَفُوتنا: لقد كان الأخيرَ الذي يُمكننا أنْ نستقلّه، بحسب الرّقم الوحيد المسجَّل على مِينا ساعتِي، وكان قد وصل إلى مكان وقوفه، وثمة أناسٌ ينزلون منه. كانتْ راضية، متعلّقةً بذراعي، تتقافز على كعبي حذائها. وكان شَعْرها، إذْ تهتزّ إلى أعلى، يلطمني على وجهي.
كان التّرولّي يستعدّ للانطلاق. وبادرْتُ إلى القفز على أرضيّته، جانبياً، في اندفاعتي، راضية التي سقطتْ إلى جانبي وهي تضحك.
لقد جعلتها حركة الانطلاق ترتطم بي، واعتمدتْ كفّيها لتُخفّف من حِدّة انقذافها، واستمرّتْ في الضّحك، وهي تتعلّقُ برسغي، فيما كانت سرعة المركبة تزداد.
ووجّهتُ ناظريّ إلى حقيبة صغيرة بلا مقبض، كانت كفّها اليسرى تنقبض عليها.
لا تَخْشَ شيئاً، همستْ إليّ.
وابتسمتْ وأضافتْ، وقد أشاحتْ ببصرها:
إنّها المرّة الأولى التي أتزوّج فيها، وهذان الخاتمان، لن أضيّعهما.
تعالتْ في داخلي صيْحةُ اعترافٍ بالجميل.
وكان الرّجال والنّساء الذين من حَوْلنا يبدون كشهودٍ من حجر. وبِيَد مرتفعةٍ إلى حدٍّ ما، كانت راضية تمسك بالحقيبة الصّغيرة أمامها، ومن وقفة إلى وقفة، كان ذو القوائم السّتّ ينزل نحو وسط المدينة.
كنتُ قد بدأتُ أستشعر خشيةً ما، وحضور راضية جعل المخاوف لا تتمكّنُ منّي.
«لماذا؟ ليس هنالك أيّ خطر في أيّ مكان؛ ليس هنالك ما تتخوّف منه.».
لم يُعدّ التّرولّي يسير، وتكاثف العالَم. حاصرتني المياه والسّحب في زوبعة، وأخمدَتْ حواسّي، مُهيّئةً الموجة الباعثة على الدّوار التي لن تنسحب، التي ستأخذني معها. أغلقتُ أجفاني ضاغطاً جيّداً، فتحتها ثانية. كان التّرولّي ما يزال يتقدّم.
«لن تفصح. لنْ تُفْصِح عن كلّ ما تنتظر، ولا عمّا تُطارده.»
أيكون في هنا وقاية لي؟ أهو أسلوب الاتّقاء الأكثر نجاعة؟
«لن تفصح. لنْ تُفْصِح عن كلّ مّا تنتظر...»
وكأنّ الأضواء قد نضجتْ؛ فالأشجار مشتعلة في الحدائق، وجمرٌ ينتشر فوق المدينة.
وجّهتُ، إذاً، ابتسامة وداع لِظِلال، ولبيت، كُنْتُ، للتوّ، قد تعرّفتُ إليها من أعماق ضبابٍ كان يسكنني. كانتْ شجرةُ مشمش تَمُدّ فروعها في فِناء الدّار، ومن إحدى الزّوايا، كانت شجرة عنب تعلو حتّى السّطح، ومن هناك، تُلْقي بفروعها حول رأس المرء. كان أبي وأمّي يجلسان، هنالك، متجاورين، ومع ذلك فلا أحد منهما كان يفتح فمه. هل سيقرّران أن يتكلّما في آخِر الأمر؟ كنتُ أُصِيخُ السّمع، ثمّ فهمت. إنّهما كانا قد تكلّما من قبل. في أيّة لحظة؟ لم أكن أعرف، لمْ أكنْ أعرف. حدث ذلك قبل وقتٍ طويل، بلا شكّ.
هبّتْ عليّ ريحٌ باردة. وتلاشتْ الظّلال التي كانتْ قد انبثقتْ من مدينة قديمة، ولم تترك إلّا لهب البحر يتراقصُ أمام عينيّ.
وفي نزولِها نحو ذلك البحْرِ الذي لُمِح، كانت المدينة تدور على رِجْلٍ واحدة. تلك كانت دورةُ بنايات، وحدائق تنتصب فيها أشجار، وتظْهرُ جوانبُها في ما يَعكسه الجَوْن. أمّا البحر، فقد كان يقوم بِبَلورة أكثر اتّساعاً، مُجَمِّعاً ما تبقّى مِنْ ضوءٍ مُتلبّث، وكان رفاقنا في الرّحلة، بأحداقهم الميّتة، يحاذون العَدَم. كيف كان هؤلاء الشّهود يَرَوننا: راضية، وأنا؟ وكيف كانوا يرون الأشياء الأخرى؟ هم لم يكونوا يعرفون الطّريق الذي كنّا نمضي فيه تحت أبصارهم. كانتْ لديهم عنه فكرة غامضة، ورأوا فيه الطّريق نفسه الذي كان قدرُهُمْ قد عوّدهم على اتّباعه.
هذه الفكرة جعلتْني أضحك.
وردّت راضية على ضحكتي بضحكةٍ أخرى.
وفوق رؤوسنا، ارتعشتْ سماء سبتمبر.

وجّهتُ صوبها ناظِرَيّ من جديد: كانتْ ساهيةً عمّا حولها... ونال منّي الاضطراب، إذْ رأيْتُ قبالتي واحِدةً، أجهلُ مَن هي! كانت تنتصب أمامي امرأةٌ وحيدة.
كنتُ أتقدّم مُتلمّساً طريقي.
هذه المرأة الضّائعة لم تكنْ راضية. لقد تمّ الإبدال بسرعة شديدة، حدّ أنّ أحداً لم يتنبّه إليه لحظة حدوثه؛ لا أنا ولا الشّهود.
بقيتُ للحظة منكمشاً على نفسي، لا أرى شيئاً.
وباحتياط، فكّرت:
«من الذي سَيُخَلِّصُها؟ من الذي سيتصدّى للُّغز؟ من الذي سيطرد الشّقاء؟ أنا؟ سأعرف كيف أعثر عليها، وسنمشي من جديد، جنباً إلى جنب...»
وشعرتُ برغبةٍ في إيصال أفكاري إليها، لكنّي تراجعت، فقد أدركتُ ما في ذلك من مخاطرات.
«سأخبرها بهذا، بعد أنْ...»
كنتُ أفهم، وأرفض أن أفهم. لم يكن الانفصال هو الذي أنشأ هذه الهوّة بيننا، لم يكن الانفصال وحده هو الذي فَعَل، فتجلّي المظهر لعب دوراً في ذلك، أيضاً.
«هل سيُمكنني، مُسْنَداً بحُبّي، أنْ أُدمّر المرآة التي تفصلني عنها؟
... هل سنلتقي من جديد، إذْ تنصرم هذه اللحظة؟
... هل سأُدَمَّرُ أنا أيْضاً؟»
وترنّحت المدينة. كانتْ تهيم على وجهها، ولم تُلاقِ نظراتي سوى وُجوه من حجر. وعلى السّواء، كانت وجوه الرّجال والنّساء تحمل التّعبير المستهلَك نفسه. لم تكن تلك السَّحَنات تُعْلِنُ إلّا عن الرّغبة في الموت أو في القتل. واستغللتُ ارتجاجةً للتّرولّي فدنوتُ من راضية للاحتماء من البرد الذي كانت تَبُثّه تلك الوجوه.
وفي اللحظةِ نفسِها، تبدّدت نارُ الهواء، ونارُ البحر، ونارُ المدينة، وصار الجوّ رمادِيّاً، والعالَم بدأ يهْمي على شكل غبار. كنتُ أراقب الشّهود: ما رأيْتُه تماثيلُ مُفَحَّمَةٌ لفظتها كارثةُ المغيب، وكلّها خرساء.
«عمّا قريب»، قالتْ.
ألقيتُ نظرة على ساعتي. كان عقرباها على وشك الوصول إلى الرّقم الوحيد بمِيناها.
تطلّعَتْ راضية إليّ، وكانت أساريرها قد انبسطت بمفعول ابتسامة تكاد لا تبين، وشددتُ على ذراعها.
عاودتْني الرّعشة، فتماسكتُ، وبذلتُ جهدي لأنطق بالكلمات الأولى التي راودتْ ذهني:
نمضي إلى هناك؟
حنتْ رأسها نحو صدري:
نمضي إلى هناك.
اهتزّ التّرولّي إثْر الفرملة، نزل بِضعة أشخاص، ونحنُ أيْضاً.

***

كان حشد من النّاس منشغلين بالإعدادات الأخيرة للاحتفال، ولم يكونوا يولونني اهتماماً. عليّ أنْ أقول بأنّ قِلّة قليلة من بينهم هم من كنتُ أعرف أسماءهم، وكان يبدو أنّهم يعتبرون إهمال الأزواج أمراً يُضْفي أهمّية كبيرة على الاحتفال بالقِران؛ فلا أحد منهم، من ثمّ، شرّفني برفقته. تركتُ الأمور تجري كما قُيِّضَ لها؛ فهم الذين كان بإمكانهم أن يقيموا لي وزناً ما، أو ألّا يأبهوا بي. حقّاً، كان من بينهم من يدنون منّي أحياناً، ويتفحّصون وجهي في صمت، ثمّ يهزّون رؤوسَهم. إنّها الشّفقة، شفقتهم عليّ في يوم كهذا. كنتُ أقول لنفسي: «إنّهمْ لا يُدركون حقيقة الأمر، فكيف لا يفهمون؟»
وكان مزيد من النّاس يدخلون باستمرار، ومنهم من يتسلّل حتّى إلى القاعة التي جعلوني أقبع فيها والتي بُسِطتْ فيها زربيّة من مُخْمَل في لون النّار، وكانت هنالك قاعات أخرى، تشكّل امتداداً لهاته، وتشبهها فيما يخصّ الدّيكور. ولم يَعُدّ فيها مكان لمدعوّ إضافيّ، وسيكون ظهور العروس، التي كانتْ محروسةً، إيذاناً ببدء الاحتفال الذي كانت تفاصيلُه الصّغيرة، حتى، قد حُدِّدتْ سَلَفاً. (لمْ يكن أحدٌ قد أبه بإطْلاعي على تلك التّفاصيل، ولم أكنْ أستشِفُّ إلّا العناية التي تمّ بها وضعُ كلّ شيء في مكانه)، كما أنّ ذلك الظّهور سيحرّر هؤلاء الفضوليّين من التّرقّب.
فجأة، انبثق في نفسي شعور مسبق بأنّ كلّ شيء سيجري بخلاف المُتوقّع، ما دامت العروس التي ستلج هذا المكان هي راضية.

العدد 101 مارس 2016

العمل الفني: حمسي بوبكر (الجزائر)

صورةٌ تُؤجِّج الهواء

في غابةٍ، ما بعد الظّهيرة

أمام عينيّ صورة
من الضّوء
لطيفة الحركات
إنّها تُؤَجّج الهواء من حولها.

ولا نَعرف ما سرُّ الطّقس،
فهو -بأناةٍ- يُحَوِّلُ طَميَ المرارة
إلى عسل
ويحسب المرء أنّه يسمع المستقبل؛
فالعمق الأزرق للسّماء يخفق
والشّوارع، والأشجار
وبنو الإنسان، وكلّ الحياة
تُصيخُ السّمع.

سلامُ العالَم ينساب، ويحلّ دافقاً،
وجمرةُ الشّمس الرّقيقة
تتمدّد على كلّ الطّرقات.

وهذا اليوم الجميل الهادئ
البارد قليلاً
والذي يلتمع طويلاً، مع ذلك
يُخَفِّف على القلب المتعب
للخريف.

في المكان نفسه

حيثُ ينعقدُ النّفَس
يهوي الحبّ
أكثر بياضاً من السّاطور

حيثُ ينعقدُ النّفَس
يهوي السّاطور
أكثرَ حُمرةً من الحُبّ

من يستطيعُ أنْ يرى

مُطاردةً من قِبَلِ الصّقيع
فيما كلّ حنان سيرتعش
إذا استيقظْتِ

عاينتُ الجَزَع

عاينتُ الجَزع
المتمرّدَ القاتم
وهو يُحْرِق عينيك
فيما، بتأنٍّ،
يهيم وئيداً
لِصْقَ الثّرى،
ويسري في الفضاء
الذي أصبح من رماد
نشيد براءة.

ضوء معاكس

تظهرُ الطّيور
تشتعل شُعلة
وها هي المرأة

بلا اسم ولا ارتباطات ولا شراع
تهيم، بعينين مغمضتين،
المرأة التي
تغطّيها طراوة البحر.

لكن، فجأةً، تظهر الطّيور من جديد،
وتتمدّد هذه الشّعلة
التي هي أكثر من ملموحة
في عمق الغرفة.

وها هو البحر،
البحر بيديه المنوِّمتين
يحمل الشّمس
وما من مشرق، ولا شرق،
ما من متراس ولاحاجز،
إنّه البحر.

وحده البحر المجلّل بالظّلمة، الرّقيقُ
السّاقِط من بين النّجوم،
الشّاهد على حالات البتر
التي تتعرّض لها السّماء،
عزلة، أحاسيس سبقيّة، همس خفيف:
ذاك البحر ولا شيء آخر
بعيونه المُطفأة،
بلا موج ولا ريح ولا شراع

وفجأةً، تظهر الطّيور من جديد.

وها هي المرأة،
إنّها ليست نجمة ولا حُلماً،
ليستْ عينَ مارّ حارّ
ولا عَجَلةً، المرأة.

وتعود العصافير.
وما من شيء سوى البحر.

كما لوْ أنّي كُنْتُ أحلم

كما لو أنّي كنتُ أحلم...
على نهر وادِع الانسياب،
فيما الليل يُنشئ فراغات غريبة
بين المدينة والهواء والماء الدّاكن.
بهدوء، أفقد حياتي في شهر أغسطس هذا.

كما لو أنّي كنتُ أحلم، وتلك هدنة فحسب...
مِن فوق الأرصفة والجسور تَسْري فتنة قاتلة؛
فلا ننطلق، لا ننطلِقْ صارخين
نحو ذاك الذي، من هنالك،



ينزل عبر نهر السّين
في الحُلم.
على فمه اجتذب النّهر ما يُشبه الشّرشف،
فهو يمرّ دون أن يرى شيئاً،
دون أنْ يُنادي أحداً،
حتّى الشّجرة التي ترتعد على الضّفّة.

والقمر، في عالم حيثُ كلّ شيء سيتصلّب،
في عاصمةٍ ذات بياض تائه،
سيحرسه من أعالي الكثير
من بروجِ الحِراسة.

العدد 101 مارس 2016



رياض الصالح الحسين ..أسطورتنا الحيّة

منذر مصري

من يصدّق: رياض الصالح الحسين، الشابّ اليافع الذي غادر العالم في عمر (28)، صار في 2016/3/10، كهلاً في عمر (62)؟ الجواب: «لا أحد»؛ ذلك أن شعورنا جميعاً أن (رياض)، لم يمت، فحسب، بل أنه مازال في عمر (28)!

وأجد، الآن، في هذه المناسبة، فرصة لمعاودة المحاولة. أنا أحد أشدّ المقربين له، حياتياً وشعرياً، وأستطيع الادّعاء، بتبيان الأسباب التي تجعلنا نقول هنا وكأنه حقيقة، الأسباب نفسها التي تجعله يحتلّ هذه المكانة الاستثنائية في المشهد الشعري السوري خصوصاً، والعربي عموماً. وإذا كان يحلو للبعض (وأنا منهم) أن يعدّ موته الفاجع، عن ذلك العمر المبكّر، قد لعب- لا ريب- دوراً كبيراً في ولادة ما يشبه الأسطورة، وإقامة ذلك التمثال العجيب الذي، بحركته الدائبة، يجاري جسم رياض المرن، وهو يمشي ويركض ويرقص، فإن ما يهمّني، هنا، هو أن أعود لأؤكّد على دور ما أطلقتُ عليه (الخلطة السحرية) التي ركّبها رياض لأهمّ مؤثّرات القصيدة السورية في السبعينيات من القرن الماضي: أوّلاً: الإغواء الذي لا يقاوَم لأدوات محمد ماغوط الشعرية، هو المؤثّر الطاغي على قصيدة النثر السورية. وثانياً: العفوية الشديدة التي اتّصفت بها قصيدة بندر عبدالحميد، والتي كنت أعدّها استسهالاً، إلاّ أنه تبيَّن لي، منذ زمن ليس ببعيد، خطئي في هذا، لأن بساطة قصيدة بندر، ليست أقلّ (ولا أكثر) من صورة مطابقة له تعكسها مرآته. وثالثاً: الانفعال والاضطرام اللذان ميّزا شعر نزيه أبو عفش، تفعيلة كان أم نثراً، هو الذي كان- برأيي- المثال الأعلى: الشعري، والإنساني لرياض الصالح الحسين، وإن لفترة من الزمن. هذه التركيبة التي أوحت للكثيرين بقدرتها على تحويل أيّ كلام إلى شعر. كلّ هذا- برأيي- كان له الدور الأكبر في اعتبار قصيدة رياض، بدورها، المثال الأعمّ لقصيدة النثر السورية؛ وذلك لأنها تلاءمت، على نحو مباشر وآخر غير مباشر، مع الجوّ الثقافي والجوّ السياسي السائد في سورية، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم، وبالتحديد: من أواسط عقد السبعينيات إلى نهاية عقد التسعينيات؛

حيث كان السوق الثقافي السوري مغلقاً في وجه التجارب الشعرية العربية الطليعية، أساليب ومضامين، في آن معاً!. رافق هذا تململ سوري ظاهر على هذين المستويَيْن، بالذات، وخاصّةً بالنسبة إلى الجيل الذي كان يقف عند عتبة تجاربه الإبداعية، وبصعوبة يسمح له بالدخول؛ الأمر الذي أدّى إلى تفشّي هذه الوصفة وتعميمها منذ ذاك اليوم، حتى راح يمكننا القول إن قصيدة رياض مازالت تُكتَب، وإن تجربته مازالت تتابَع وتتقدَّم، راسمةً، إلى اليوم، إيجاباً وسلباً، أكثر ملامح القصيدة السورية انتشاراً ورسوخاً.

قد يجد البعض أن هناك قدراً كبيراً من المبالغة، في إطلاق صفة الأسطورة على رياض الصالح الحسين! بالتأكيد، أوافق على هذا، فقد كنت، دائماً، أعترض على أسطرة الناس، إلاّ أنني منساق إلى مفهوم رياض بالذات، ومفهومي أنا أيضاً، بأن عمل الشعر، في أحد أهمّ وجوهه، هو أسطرة الواقع، وتحويل الهامشي إلى متن، ورفع المهمل والمتروك إلى رفّ الصمديّات، وتجميع فتات زمننا وخلق حياة..؛ الأمر الذي جعله يختار (أساطير يومية) عنواناً لمجموعته الثانية.

لا أظنّني أحتاج أعمال رياض الصالح الحسين الشعرية الكاملة، التي صدرت عن دار المتوسّط، مؤخَّراً، رغم أنني مَنْ أعَدَّ سيرة رياض، وشهادات الشعراء في مقدِّمتها، لأنتقي منها مختارات من شعره، فلديّ الطبعات الأولى لمجموعاته الأربع، وعلى الثلاث الأولى إهداءاته، بخطّ يده، وهذا لا يمكن أن يقارن بشيء. كما أظنها موفّقة، إلى حَدّ بعيد، المختارات التي نشرها الشاعر السوري علي سفر، في مدوّنته الإلكترونية الخاصّة، إذ اختار قصيدة واحدة من كلّ مجموعة من مجموعات رياض الأربع، إلا أني فضّلت قصيدة (غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك) من مجموعة (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدَّس)، ذلك لأنه خصّني فيها بالذكر، وهذا ما يشاركني به، من أصدقاء رياض، مالا يزيد على عدد أصابع اليد الواحدة. وأنا، رغم ماردّدته في العديد من المناسبات، من أن مجموعة (وعل في غابة) تتضمّن أفضل ما كتبه رياض، أرى أن أكثر ما يمثّله هو القصائد التي كتبها في مجموعاته الثلاث الأولى غير مكترث بشيء، سوى بما يتدفّق حارّاً وصاخباً في شرايينه، مخرِّباً دورته الدموية:

قصيدة من كلّ مجموعة

دُخان

«خراب الدورة الدمويَّة»

كئيباً ومنفتحاً كالبحر، أقف لأحدِّثكم عن البحر
مستاءً وحزيناً من الدنيا، أقف لأحدِّثكم عن الدنيا.
متماسكاً وصلباً ومستمرّاً كالنهر،
أقف لأحدِّثكم عن النهر.

وعندما يصبح للنافذة عينان تريان يأسي،
وللجدران أصابع تتحسّس أضلاعي،
وللأبواب ألسنة تتكلَّم عنِّي..
وعندما يصبح للماء طعم الماء،
وللهواء نكهة الهواء،
وللحبر الأسود هذا رائحة الحبر..

وعندما تهيِّئ المطابع الأناشيد للقرّاء
بدلاً من الحبوب المنوِّمة،
وتهيِّئ الحقول القمح بدلاً من الأفيون
وتهيِّئ المصانع القمصان بدلاً من القنابل...
سأقف، أيضاً، سأقف لأحدِّثكم عنِّي.

لأحدِّثكم عن الحبّ الذي يغتال المراثي
عن المراثي التي كانت تفتح دفترها الملكي.

لتسجّل أسماءكم في قائمة القتلى،
عن القتلى المتشبِّثين بالضمّاد، والميكروكروم
الذي لم يأتِ
وسأقف، أيضاً، سأقف
لأحدِّثكم عنّي
مثلما يتحدَّث الديكتاتور عن سجونه
والمليونير عن ملايينه
والعاشق عن نهدَيْ حبيبته،
والطفل عن أمِّه،
واللصّ عن مفاتيحه،
والعالم عن حكّامه،

سأحدِّثكم بحبّ، بحبّ، بحبّ
بعد أن أُشعِل سيجارة!.

بعد ثلاثة أيّام

من «أساطير يوميَّة»

ما الذي سيحدث، في هذا الضياء الواسع،
إذا لم تشرق الشمس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا الفضاء الواسع،
إذا توقَّفت العصافير عن الزقزقة
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا الجحيم الواسع،
إذا تعطّلت أجهزة اللاسلكي
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا المستنقع الواسع،
إذا توقَّفت الضفادع عن النقيق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا القبر الواسع،
إذا فُقِدتِ السجائر من الأسواق
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا الخنجر الواسع،
إذا توقَّفت أمريكا عن أكل لحوم البشر
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

ما الذي سيحدث، في هذا العالم الواسع،
إذا أضربنا عن اليأس
لمدَّة ثلاثة أيّام؟

وما الذي سيحدث، في قلبي الواسع،
إذا لم أحبّك
بعد ثلاثة أيّام؟
منذ القبلة الأولى على رقبتك الطويلة،
وحتَّى الحرب العالميَّة الثالثة
التي لم تأتِ بعد،
كنت أوزِّع الحبّ على النازحين،
وهم يوزِّعون بطاقات الإعاشة!
كنت أوزِّع الحبّ على السجناء،
وهم يوزِّعون الصدمات الكهربائيَّة!
كنت أوزِّع المصانع في الصحاري،
وهم يرصدون سجناً لكلّ مصنع!
منذ انبثاق النار من احتكاك حجرين
وحتَّى اختراع القنابل العنقوديَّة،
كنت أوزِّع الحبّ في القلوب
كما يوزِّعون الرصاص!
كنت أنثر الأغاني في الطرق الجبليَّة
كما ينثرون الألغام،
منذ أن جلس بوكاسا على عرشه العريض،
وأنا أحاول أن أحبَّهُ

بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل عاملة في مصنع للنسيج

1954/3/10: ولد رياض الصالح الحسين في مدينة درعا، جنوب سوريا، لأب من بلدة (مارع) شمال حلب، متطوّع في الجيش، وصل إلى رتبة مساعد، تنقَّل مع عائلته في عدد من المدن السورية.

1967: أصيب بالطرش لا البُكم، بعد عملية جراحية أجريت له في مشفى المواساة بدمشق، ما منعه من متابعة تعليمه، فقام بتثقيف نفسه بنفسه.

1975: بدأ بكتابة الشعر، وكتب قصائد تفعيلة، نشر بعضاً منها، ثم أهملها جميعها، منتقلاً إلى كتابة قصيدة نثر ترسم قطيعة شبه كاملة مع قصيدة التفعيلة السائدة آنذاك، فجاءت باكورته (خراب الدورة الدمويّة) نثرية، برمّتها.

1978: غادر حلب، وانتقل للعيش في دمشق، حيث شارك في إصدار نشرة (الكرّاس الأدبي) الذي صدر منه (9) أعداد، ثم توقّف، بعد اعتقال أغلب المشاركين فيه. ومنهم رياض.

1979: عمل في مكتب الدراسات الفلسطينية حتى وفاته.

- خلال الأربع سنوات الأخيرة من حياته، أصدر ثلاث مجموعات شعريّة، والرابعة صدرت في العام الثاني من وفاته، وهناك- بالتأكيد- عدد من القصائد لا تتضمّنها المجموعات الأربع، وأخرى كتبها بعد إعداده لمخطوطة (وعل في غابة)، إلا أن أحداً من أصدقاء رياض لم يستطع الحصول عليها، وخاصة أن أباه قد حمل معه، بعد موت رياض، كلّ الأوراق والكتب التي وجدها في الغرفة:

1979: (خراب الدورة الدمويّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1980: (أساطير يوميّة) وزارة الثقافة-دمشق.

1982: (بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدَّس) دار الجرمق-دمشق.

1982/11/20: توفّي رياض عن خطأ طبيّ (كما يقال) في مستشفى المواساة-دمشق.

1983: (وعل في الغابة) وزارة الثقافة-دمشق.

رجلاً يصنع التوابيت.
بعد ثلاثة أيّام،
السماء ليست سوداء
والأحاديث ستكون أجمل.
بعد ثلاثة أيّام،
ستقابل العاملة رجلاً
هي لا تحمل حقيبة
وهو لا يضع ربطة عنق حمراء!
بعد ثلاثة أيّام،
ستحدث مهزلة بسيطة
-رغم أنَّ كلّاً منهما لا يملك أجرة تكسي-
عندما تقول له:
لا أستطيع أن أحبّك
إلاّ بعد ثلاثة أيّام!

غرفة صغيرة وضيّقة، ولا شيء غير ذلك

«بسيط كالماء، واضح كطلقة مسدّس»

غرفة صغيرة صالحة للحياة.
غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للموت.
غرفة صغيرة ورطبة، لا تصلح لشيء
غرفة صغيرة فيها:
امرأة تقشّر البطاطا واليأس
عامل باطون، لا ينام أبداً
بنت تبكي كثيراً بدون سبب
وأنا.. ولد مشاكس وغير لئيم
لديّ كتب وأصدقاء،
ولا شيء غير ذلك.

ومنذ أن ولدت بلا وطن
ومنذ أن أصبح الوطن قبراً
ومنذ أن أصبح القبر كتاباً
ومنذ أن أصبح الكتاب معتقلاً
ومنذ أن أصبح المعتقل حلماً
ومنذ أن أصبح الحلم وطناً،
بحثت عن غرفة صغيرة وضيّقة،
أستطيع فيها التنفُّس بحريّة.

على الرفّ، في الغرفة، كتب وأصدقاء
وهناك- أيضاً- حزمة جافّة من البرسيم
صورة لغيفارا ولوحة سوداء لمنذر مصري.
عندما أجوع، ألتهم الكتب وأقول للأصدقاء:
أيّها الأصدقاء، تعالوا لنتحاور.
وأصدقائي كثيرون..
الذين يحبُّونني لا يتركون لي فرصة للموت،
والذين يكرهونني لا يتركون لي فرصة للحياة
وغداً، على الأرجح،
سألْتهمُ الأصدقاء
كما الْتهمت الكتب وقرارات الأمم المتّحدة.

وغداً، على الأرجح،
سأكفُّ عن الحلم
مثلما كفّت الآنسة (س) يدها عن شؤون قلبي.
وغداً، على الأرجح،
سأترك للغرفة تأسيس حياتي،
بجدرانها الخمسة المدمّاة
ونافذتها الوحيدة المشرَّعة.

في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للبكاء
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للحبّ
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للمؤتمرات،
لم أستطع أن أتآمر على أحد
لم أستطع أن أفعل شيئاً.

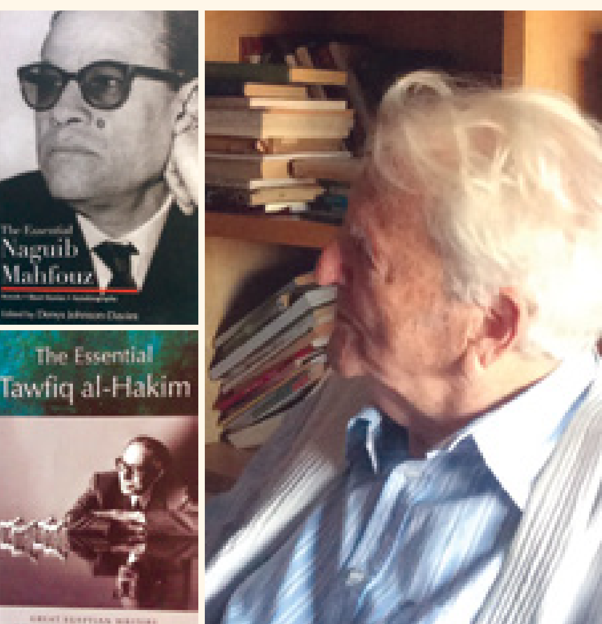
في غرفة صغيرة وضيّقة صالحة للكتابة،
لم أستطع إلاّ كتابة وصيّتي الأخيرة.
الغرفة الصغيرة الضيّقة
الممدّدة كجثّة فوق سرير الأرض
قابلة، مثلي، للتشريح
ومثلي، قابلة للإبادة.
في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أقرأ الصحف والمذابح.
في الغرفة الصغيرة الضيّقة،
أعوي كعاصفة...

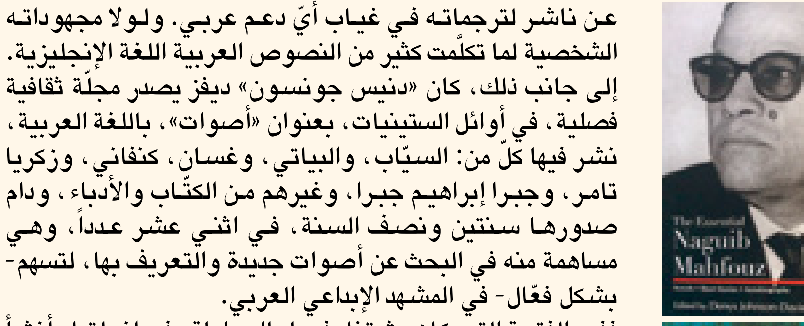
العدد 103 مارس 2016

دنيس جونسون ديفز
درس الحياة.. درس الترجمة

وُلِد «دنيس جونسون ديفز» في كندا، وقضى فترة قصيرة في إنجلترا، وتوزَّعت، بعد ذلك، طفولته بين مصر والسودان وأوغندا، ليعود إلى إنجلترا فيما بعد، لإتمام دراسته التي ستقوده إلى اللغة العربية، بعد أن شاءت الصدف أن تكون ملاذه الأخير. لقد اختارته هذه اللغة، هو الذي عاش سنواته الأولى في كنفها، وكانت طريقة تواصله الوحيدة مع أقرانه. هكذا، ستُتاح له الفرص لدراسة اللغة العربية وآدابها في كلٍّ من لندن وكمبريدج، وبعد ذلك، سيمضي خمس سنوات في (BBC)– القسم العربي، في بداية الحرب العالمية الثانية.

إبراهيم أولحيان





«دنيس جونسون ديفز» مترجم ومبدع، كرَّس حياته لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإنجليزية. أحبّ هذا الأدب، ووجد أن أحسن وسيلة للتعريف به هي ترجمته، وقد كان من الأوائل الذين قاموا بهذه المهمّة، حيث كانت أوّل ترجمة له سنة 1947، وهي مختارات قصصية لمحمود تيمور، نشرها على حسابه الخاصّ. لا أحد كان، آنذاك، يهتمّ بالأدب العربي الحديث، وقد كانت مساهمة هذا المترجم الفذّ ذات أهمّيّة كبيرة في التعريف بهذا الأدب، وفي الوقت نفسه، ساير تطوّره، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى الآن؛ فترة زمنية ليست بالسهلة، عرف فيها دنيس مشاكل وعراقيل كثيرة، وهو يؤكّد أنها مشاكل تواجه كلّ من يفتتح مجالاً لأوّل مرّة، لكنها لم تثنهِ عن المضيّ في درب الترجمة، معرِّفاً القارئ الغربي بالأدب العربي الحديث، والذي لم تكن له أيّة صلة بهذا الأدب. وقد كانت محنته كبيرة في البحث عن ناشر لترجماته في غياب أيّ دعم عربي. ولولا مجهوداته الشخصية لما تكلّمت كثير من النصوص العربية اللغة الإنجليزية.

إلى جانب ذلك، كان «دنيس جونسون» ديفز يصدر مجلّة ثقافية فصلية، في أوائل الستينيات، بعنوان «أصوات»، باللغة العربية، نشر فيها كلّ من: السيّاب، والبياتي، وغسان، كنفاني، وزكريا تامر، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم من الكتّاب والأدباء، ودام صدورها سنتين ونصف السنة، في اثني عشر عدداً، وهي مساهمة منه في البحث عن أصوات جديدة والتعريف بها، لتسهم- بشكل فعّال- في المشهد الإبداعي العربي.

ففي الفترة التي كان يشتغل فيها بالمحاماة، في إنجلترا، أنشأ هذه المجلّة «أصوات»، وذلك في أوائل الستينيات. يقول «دنيس جونسون ديفز» عن هذه التجربة: «أتاحت لي «أصوات»- وهي دورية، لم يصدر منها إلّا اثنا عشر عدداً- الفرصة لأقدّم، باللغة العربية، العديد من كتاباتي المفضّلة. وقد اشتمل كلّ عدد على قصّة قصيرة، كانت- في بعض الأحيان- بقلم كتّاب عرب(...)، وفي أحيان أخرى، كانت قصصاً مترجمة عن الإنجليزية...». من يستطيع أن يتحمّل عبء إصدار مجلّة باللغة العربية في إنجلترا، آنذاك، إلّا عاشق لهذه اللغة، ولأدبها؟ فعبرها، اكتشف الناس كتّاباً عرباً موهوبين، وهم مازالوا في بداياتهم، نذكر منهم: غسان كنفاني، وزكريا تامر، والطيِّب صالح، ويحيى الطاهر عبد الله، وآخرين. لقد كان ديفز يحمل هَمّ البحث عن الكتابات الإبداعية: الجادّة، والجديدة. وفعلاً؛ فجُلّ الأسماء التي راهن عليها استطاعت أن تحقّق إنجازات ذات قيمة كبيرة في الإبداع العربي الحديث.

ولعلّ من المسائل التي طبعت حياة« دنيس جونسون ديفز» هي إقاماته المتعدِّدة، وكدّه من أجل أن يبقى بعيداً عن إنجلترا التي لم يكن يَرُقْ له البقاء فيها، لأسباب نفسية وأخرى مناخية، و- أيضاً- لإحساسه بدفء العلاقات التي كان ينسجها هناك خارج إنجلترا، مع أصدقائه... وكانت القاهرة هي محطّته الأساس، التي كان يعود إليها، بانتظام، كلّما أرغم على الإقامة في بلد آخر. وحتى سنة 2005، حين قرّر الإقامة- بشكل نهائي- رفقة زوجته، المصوِّرة الفوتوغرافية باولا كروشياني في المغرب

(مراكش) سيتخلّى عن هذا المشروع، وسيعود إلى القاهرة، يقول: «غالباً ما كان يساورني الحنين إلى القاهرة التي ألفتها». هكذا، فقد أقام سنوات في فرنسا وإسبانيا، وسيقضي سنوات ما بين 1970 و1974 في بيروت، وسيقيم- أيضاً- في طهران، وفي قطر، التي أمضى فيها سنة كاملة، عمل منها مترجماً، وفي الإمارات العربية المتّحدة. وخلال هذه الإقامات كانت تتاح له فرص كثيرة لزيارة البلدان المجاورة، وقضاء بعض الوقت فيها؛ وهذا ما جعله يلتقي بكثير من الأدباء والمبدعين العرب. وفي حديثه عن تصوُّره للترجمة، يؤكّد دنيس جونسون ديفز أنها فَنّ، وليست علماً، وقد دافع عن هذا الطرح، سواء في محاضراته و في مناقشاته، ودليله في ذلك الممارسة الفعلية، بعيداً عن التنظيرات المفارقة للواقع. وفي ذلك، تظهر إبداعية الترجمة، وقوّة المترجم، وتمكُّنه من تحويل النصوص، من نظام ثقافي إلى آخر مغاير، دون أن تحدث الكارثة.

إن للسياقات الثقافية، ولطبيعة اللغة المترجَم إليها، وللمتلقّي وثقافته، دوراً كبيراً في الترجمة. ويعتقد دنيس جونسون ديفز أن المترجم لا يحقّ له أن يقوم بتحسين أيّ مقطع كتابي، سواء بالإضافة وبالحذف، ولو أن المترجم قد يتعرَّض، في كثير من النصوص، إلى هذه الغواية. يقول عن عمله: «ألتزم الدقّة الشديدة في الترجمة، وأحرص على ألّا أضيف إلى النصّ، ولا أن أحذف منه أي شيء، مهما كان ذلك مغرياً لي(...). وفي نهاية المطاف،إن المرء يسعى إلى تقديم ترجمة مفهومة مبهجة، في آن معاً، للقارئ بالإنجليزية». والترجمة المبهجة هي ما يسعى ديفز إلى تأسيسها في ترجماته، حتى يقلّص من الإحساس بالغربة، بالنسبة إلى النصّ العربي؛ وبذلك يتمّ استقباله واستضافته، في اللغة الإنجليزية، بنوع من الاحترام، الاحترام لخصوصيّته ولاختلافه.

وأظنّ أن كتاب ديفز «ذكريات في الترجمة» سيساعد المهتمّ على ولوج عالم هذا الرجل، الذي اشتغل على ترجمة الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية، لأكثر من ستّة عقود، وسيقرِّبه من حياة غنيّة بالطموحات ومليئة بالمعاناة والإخفاقات، و- أيضاً- سيجعله يقف على الإنجازات الكبيرة التي تحقّقت بفعل العمل والإصرار والتحدّي؛ وهي تجربة تقدّم لنا دروساً كثيرة، لعلّ أهمّها درس الحياة، ودرس الترجمة. وقد صدر هذا الكتاب في دبي، عن دار النشر (اليربوع)، سنة 2007، كما صدر، بترجمة كامل يوسف حسين، باللغة الإنجليزية، سنة 2006 عن قسم النشر في الجامعة الأميركية في مصر. وهو مؤلَّف، يحكي فيه الكاتب عن علاقته بالترجمة لأكثر من ستّة عقود، ترجم فيه أكثر من ثلاثين عملاً من الأدب العربي المعاصر إلى اللغة الإنجليزية، وتحدَّث فيه عن كثير من التفاصيل التي عاشها مع المبدعين العرب: جبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني، ويحيى الطاهر عبد الله، والطيِّب صالح، ويوسف إدريس، وجمال الغيطاني، وسلوى بكر، ومحمد المخزنجي، وسعيد الكفراوي، ومحمود درويش، وعبد جبير، ويحيى حقّي، وعبد السلام العجيلي، وبدر شاكر السياب، ويوسف أبو ريّة، وإدوار الخرّاط، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ولويس عوض، وحنان الشيخ، ومحمد زفزاف، ومحمد برادة، ومحمد شكري، وإبراهيم صموئيل ... وغيرهم من المبدعين الذين أثروا المتخيّل العربي بإبداعاتهم، هذه الإبداعات تكلَّمت اللغة الإنجليزية على يد مترجم، كرَّس حياته لترجمة الأدب العربي، بين حبّه العميق لهذا الأدب، وللبلدان العربية التي استقرَّ فيها فترة كبير من حياته، وخصوصاً مصر والمغرب.

كتاب «ذكريات في الترجمة» كتاب مهمّ وممتع لمن يريد أن يطَّلع على جانب من الثقافة العربية، غير المدوَّن، فيه المعرفي وفيه الحميمي، اللذان تنفجر عبرهما أشياء كثيرة تبدو هامشية، لكنها تحتلّ مكانة أساسية في سياق الأدب العربي الحديث.

لم يترجم دنيس الإبداع العربي فقط، والمتمثِّل- على الخصوص- في القصّة القصيرة والرواية، بل تجاوز ذلك إلى ترجمة النصوص الدينية بمعيّة صديقه المرحوم الدكتور عزّالدين إبراهيم، حيث اشتركا في ترجمة الأحاديث النبوية الشريفة: «الأربعون النووية»، و«الأربعون القدسية»، و«مختصر الكلم الطيب»، واشتغلا كثيراً في ترجمة معاني القرآن الكريم، تحت عنوان «قراءات من القرآن الكريم»، وقد انتهيا من ترجمته قبيل موت صديقه، الذي قام بجهد كبير، في البحث عن متخصِّصين في الميدان، لكتابة مقدِّمات علمية خاصّة بالترجمة. كان ذلك فعلاً، إلّا أن المسألة أخذت وقتاً طويلاً، فحالت ظروف الغياب المفاجئ لعزّالدين إبراهيم دون خروج هذا العمل الضخم للوجود الفعلي، حتى الآن.

بالإضافة إلى ذلك، ترجم ديفز جزءاً كبيراً من كتاب «إحياء علوم الدين» للإمام الغزالي، وكتاب عن طباع الحيوان عند الإنسان من منظور إخوان الصفا، وهو موضوع كان يأمل أن يستمرّ فيه، لأنه- بالنسبة إليه- «موضوع مهمّ، لم يتطرّق إليه أحد، علماً بأن للإسلام تاريخاً مشرقاً في رعاية الحيوان والرأفة به»، على حَدّ قوله.

وفي خضمّ هذه الانشغالات، عاد دنيس إلى الكتابة، بعد أن ترك وراءه ثلاث روايات أصدرها، في شبابه، باسم مستعار، فكتب قصصاً، جمَعَها في كتاب بعنوان «مصير أسير»، في طبعة الأولى سنة (1999)، وفي طبعة ثانية بعنوان مغاير، هو «موسم مفتوح في بيروت»، سنة (2007)، تدور أحداثه أغلبها في السودان ومصر وبيروت ودبي...، وقد أخبرني، ذات يوم، بأن له مجموعة أخرى، يبحث لها عن ناشر. ناهيك عمّا كتبه من كتب للأطفال، ذات خلفيّة عربية إسلامية، وحكايات محلّيّة من مصر والمغرب والخليج... وأخرى مستمَدّة من التراث العربي، وهي تفوق الأربعين كتاباً.

أمّا سيرته الذاتية التي وصل فيها إلى ثلاثة أرباعها، والتي مازلنا ننتظرها، وكان ينشغل عنها بأمور الترجمة والكتابة في مجالات أخرى ذكرناها، وكنت أشجّعه، بمعيّة زوجته الفنّانة الفوتوغرافية باولا كروشياني، على إتمامها، خصوصاً في عطل الصيف التي كانا يقضيانها معاً في إيرلندا، وكانت زوجته تأخذ معها، في كلّ رحلة، كيساً مليئاً بالأوراق، يحوي كلّ ما أنجزه من سيرته، لأنه كان يعدنا بالاشتغال عليها، لكنه، في كلّ مرّة، لا يفعل. وأتمنّى أن يتمّمها رغم ظروفه الصحّيّة، لأنها ستحمل إلينا مسارات وحيوات ومصائر مليئة بالتجربة الغنيّة والحياة العميقة.

العدد 103 مارس 2016

الصغير أولاد أحمد
مُسَـــوَّدة وطـــن

فتحي المسكيني

بدويّ ما بعد الحداثة... نبشَ شعر الصعاليك في كلّ جملة أو مشهد أو فجيعة، وأعاد للشعوب اليوميّة أصالتها الخاصّة كحالات سخط صامتة، تنجح آخر الأمر في العثور على الكلمة الجميلة المزعجة بوضوحها، دون أيّ تفاوض حول مدى لياقتها العامّة، تجاه هذه السلطة أو تلك.

هكذا، يبدو - لأوّل وهلة - مشاكساً ألقى بحجر الشعر في البِركة الراكدة في أيّ مكان من أنفسنا الحديثة، تحت الدولة الأمنية وبعد سقوطها، من أجل غد لا يأتي!..

جاء من قرية تقبع خلف الطرق الجمهورية نحو العاصمة. لا يدّعي أكثر من مصادر نواتنا العميقة: آلام الوطن حين تُعاش بشكل شخصي جدّاً، وأوزار الانتماء حين تثقل على فؤادنا المعاصر كحالة هويّة لا شفاء منها إلّا بمحبّتها على طريقة أخرى؛ نعني على طريقة الشعراء. كلّ ما في الصغير أولاد أحمد (1955 - 2016)، شخصاً وشاعراً وفقيداً رائعاً، هو كونه لم يخفِ أيّ طبقة من طبقات أنفسنا الراهنة: فشل الدولة في أن تحبّنا كما يليق بجروحنا المشتركة، وفشلنا في مساعدة أنفسنا للانتصار عليها من الداخل، نُواح القرية تحت جلده، والوعود الزائفة لكلّ الذين أحَبّهم: بشراً، وجماداً، وحيواناً. كان يشعر أنّ كلّ من يفاوض الدولة الهوويّة ينتهي بالانتماء إليها. وكثير من الشعراء تحوّلوا إلى ثوّار حكوميّين. كلّ قصيد لديه هو «مُسَوّدة وطن» تنتظر أن تُقال مرّة أخرى، وبلا رجعة. وفي كلّ قصيد هو يحترس أن يفوّت فرصة إعادة الشاعر إلى مكانه: أن ينصب عكاظ قلبه في كلّ مكان، وأن يرفع صوته أعلى من كلّ خطابات الألم المباح. قال: «وبِمَ تكتب أنت؟» قال: «بأصابع قدميّ...». هكذا هو الشاعر عنده: من حوّل الكتابة إلى مشي مرير نحو نفسه الممكنة، بلا رجعة، ولكن دون أن تحدث فيه أبداً. من أجل ذلك، يصرّ أولاد أحمد على أنّ الشاعر «أنا أفقيّ»، أو لا يكون: هو لا ينحني لأيّة سلطة عموديّة مهما كانت مقدّسة.

لكنّ عدم الانحناء ليس تجديفاً على أحد، بل هو، فقط، أدب البقاء واقفاً. قال: «لم نستقم، على هذه الهيئة المتهالكة، لكي نكتب لهم شعراً». ليس الشعر عنده بضاعة لأحد؛ إنّه كينونة نفسه بلا أيّة لياقة أخرى. ثمّة صفقة خاسرة، أراد صاحب «نشيد الأيام الستة» أن ينتصر عليها: أن يُحوّل الشاعر إلى موظّف لمن يستمع إليه. وهو يقرّ بأنّ «نكد النصّ» هو جزء من محنة الشعراء: لا يُنعتون «شعراء» إلّا بقدر ما يكتبون مقابل «جحيم»ما، هم فقط من يُدعون إلى الإقامة فيه. الشعر مقابل الجحيم، هكذا تبدو الصفقة الخاسرة، لكنّ قدر الشاعر أن يقبل بها. إنّ «تخليده بعد موته» هو جزء لايتجزّأ منها؛ ولذلك لا يَعِد الشاعر أولاد أحمد أولياء الثقافة إلّا «بنصوص نكدة راقية، تردّهم رأساً إلى حالات الكتابة الأولى التي يستكثرونها علينا، لأسباب أخلاقية تافهة».

من حقّ الشعر أن يكون نكداً، لكن، بشرط أن يكون راقياً. بهذا وحده، يجوز له أن يقف وراء الخير والشرّ. وفي نظر كلّ ما يقف وراء الخير والشرّ تكون الأسباب المستقرّة لدى أهلها «تافهة»، كما تقول العرب «طعامٌ تَفِهٌ»؛ أي لا طعم له أو بلا ذوق. حساسيّة الشاعر المزعجة هو الاكتشاف المبكّر لتفاهة حدود الخير والشرّ في قلوبنا. ومثل «تفاهة الشرّ» التي أشارت إليها حنّه أرندت، يشير أولاد أحمد إلى تفاهة «الأسباب» التي يحتمي بها كلّ خطاب عن نواتنا، فقد القدرة على أن يتحوّل إلى شعر. وكان أحد آلام أولاد أحمد أنّ بعض الشعر أكذوبة أكاديمية؛ محض نشاز بين الصوت والجسد؛ ولذلك يبدو الشاعر السيّئ عنده جملة أشلاء ثقافية «ملفّقة من عدّة أجساد»، وعلى الشاعر الحقيقي أن يحسن «تأثيث جسده في اللحظة المناسبة».

لا يمتلك صاحب «ليس لي مشكلة» أيّة ضمانات أخرى أكثر من مزاجه. قال: «..لذلك لم أتعلّم من قوانين الملكوت سوى تلك المتعلّقة بحرّيّة موتي». حرّيّة الموت أحد الثيمات الفظيعة تحت

قلم أولاد أحمد. لا يكتب الشاعر دون أيّة وصاية إلّا بقدر ما يكون حرّاً إزاء موته. والشعر هو مجرّد «رفع معنويات»الموت في قلب ما. لذلك ينبّهنا أولاد أحمد إلى أنّ الشعر لا يُسمّى، وأنّ القصيدة لا تحتوي على الشعر، بالضرورة: لا تكون قصيدة ما شعراً حتى تشرب من «نفاية اللحظات المرعبة». ماهيّة الشعر توجد خارجه، على مستوى آخر من علاقتنا بأنفسنا؛ على مستوى موتنا. وحده ما هو مرعب يحوّل أيّ كلام يومي إلى شعر.

لكنّ ما ترنو إليه هذه الفكرة هو أكثر هولاً؛ في أعماق كلّ شاعر يقين ما بأنّه يحمل شيئاً من طبيعة إلهيّة: إنّه يحمل ماهية لغته. والشاعر غير المدجّن بجرعة أخلاقية مناسبة هو، وحده، يظلّ مقتنعاً- كأعمق ما يكون- بأنّ الشعر هو الحالة الأولى والحالة الأخيرة ممّا يمكن أن يُقال في أفق أيّة لغة.

تميَّز صاحب «حالات الطريق» عن كثير من الشعراء لدينا بأنّه كان أكثر وأخطر من دفع بإمكانية أن يكون المرء «شاعراً» إلى النهاية. لقد جازف بذلك ضدّ نفسه الجسدية قبل أن يجازف بذلك ضدّ أيّ نوع آخر من السلطة. قال: «حكمة الشعر: موت الشاعر». - ليس هنا تنويعة خطابية على مسألة وجودية، بل هو مقام، إنّه مقام الشعر بما هو كذلك؛ ولذلك فإنّ شعر أولاد أحمد ليس شعراً «وطنّيا» إلّا عرضاً. إنّ ثيمة الوطن لديه هي نفسها ثيمة قلقة، مؤلمة، متحرّكة. قال: «لا يكاد يُميتنا وطنٌ حتى يطالب الوطن اللاحق بضرورة بعثنا ليقتلنا، من جديد، بما يلائم ساديّته المحدثة! الوطن كذبة بالغة الخطورة». إنّ ما يزعجه، دوماً، هو وضعية الشاعر بما هو كذلك، الشاعر كنمط بشريّ على حدة، وربّما أكبر آلامه هو أنّه صدّق وآمن بقدر الشعراء كمعطى ميتافيزيقي لا حياد عنه، ولا حتى بالموت؛ ولذلك هو يتردّد- صراحةً- بادّعاء الشعر. قال: «أبداً... ! لم يحدث أن ادّعى أحدٌ منّا أنّه شاعر...لم نلجأ إلى تسمية أنفسنا حتى نتبيّن جنس كتاباتنا، بل كنّا نكتب لغايات مبهمة، تحرّكها دوافع لا تقلّ إبهاماً عن أيّ وضوح غير مُتَّفق على وضوحه».

وما كان أولاد أحمد يحرص على تسميته باسمه هو أنّ الشعر نوع من الكتابة، لا يحتاج إلى ادّعاءات الشعراء؛ فلا يكفي أن تسمّى شاعراً حتى تقول الشعر، وما يجعل كتابة ما شعراً هي أن تخالط إمكانية الموت، على نحو يسخر من المفهوم الحديث للوطن: ليس الوطن ما نموت من أجله، بل ما يجعل موتنا خاصّاً بنا، بلا رجعة؛ ولذلك، يبدو الوطن «كذبة بالغة الخطورة». فرق حادّ يوجد بين الكذب كسلوك رسميّ للذوات الاستعراضية التي هي أجهزة النجاح الأخلاقي للشعراء في أفق الدولة، وبين أيّ كذبة نموذجيّة من حجم الوطن. إنّ ما هو حاسم في وصف الوطن بأنّه كذبة بالغة الخطورة هو الخطر وليس الكذب. إنّ الخطر هو قوت الشعر، وثمّة «غايات مبهمة» للكتابة، ينبغي العناية بها كأجمل ما يكون؛ إنّها ما يضع الشاعر الحقيقي على علاقة بخطره الخاصّ، وخطره أن يمتلك، في كلّ مرّة، فرصة نادرة واستثنائية للهرب «إلى ما تبقّى من الطفل في ذواتنا...»، وذلك لا يعني، عند أولاد أحمد، سوى «أن نقول إننا نكتب لأنفسنا، لا لأن الآخر جحيم، بل لأنه يغفو داخلنا مثل جنين».


الصغير أولاد أحمد

كانت جنازته آخر قصيدة من شعره؛ جنازة حيث تقتلع قصائده حيّزاً واسعاً للغناء تحت نعشه، وفوقه، وهو مسجّى كقطعة من الأبديّة الصغيرة في كفن. دخل المقبرة حيث تنتظره كلّ أنواع البشر: لم يتخلّف عن جنازته إلّا من كان ميّتاً في مكان آخر. ومثلما حصل مع شهداء تونس من قبل، كان حضور النساء داخل المقبرة للمشاركة في تنصيب غيابه الرائع هناك في الأفق؛ امتيازه الأخلاقي الخاصّ على بقية الموتى بلا خلود. صوت الزغاريد يرسم تلافيف الروح في كلّ ركن من تلك المساحة، حيث يلتقي الدنيوي والمقدّس، ويتبادلان الأدوار. لم يأت كلّ ذلك الحشد من أجل دفن جسده القليل والمنهك برائحة الموت الطازجة «فالموت يشتهي أكل لحم الشعراء منذ القديم»، بل من أجل توديع الوداع الذي اخترعه لهم وأصرّ عليه. ليس في كلّ يوم يحدث لشعب أن يودّع شاعراً، أحسّ كلّ من سمع بموته من التونسيّين بأنّه جزء موجع وقريب من موته. قال، عندما قال: «... متنا، هنا... وهنا، سينبتُ من مفاصلنا الزّهرْ».

المرجع:

ديوان أولاد أحمد، مُسَوّدة وطن (تونس: الدار العربي للكتاب، 2015).

العدد 103 مارس 2016



زهـــا حـــديد
كـيف هـــشمت العمارة المألوفة؟!

د. خالد السلطاني

أهـي مفارقة أن تكون طروحـات مصمّمي الدول المتقدّمة غير مفهومة ولا مكترثاً بها في أوطانهم؛ بيد أنها تحظى بتعاطف جَمّ من مجتمعات الدول النامية؟ فلا يجد «لي كوربوزيـه» Le Corbusier مثلاً إمكانية إنجاز مشاريعه الجريئة: التخطيطية منها والمعمارية سوى السهول القصية النائية والمتاخمة إلى جبال الهملايا فينشئ مدينة «جنكار» عاصمة البنجاب بالهند، ويسعى «فالتر غروبيوس» W.Gropius إلى اختبار طروحاته الجديدة حول «إقليمية» العمارة الوظيفية في العاصمة العراقية عندما صمّم جامعة بغداد فيها، وأن يحقّق «لويس كان» L. Kahn أحلامه المعمارية في بيئات بنغلاديش الغربية، وليضحى التعامل المهني في مواقع «داكا» الفقيرة بالنسبة إليه بديلاً طوعياً عن سلوكية نخبة مجتمعات «الايست كوست» East Coast الأميركية؟!

ثم هل هي مفارقة أيضاً، أن يتبادل معماريو الدول الصناعية أدوارهم ومواقعهم مع معماريي الدول النامية: فيعمد أولئك إلى تنفيذ مشاريعهم في دول العالم الثالث ويحقّق المعماريون ذوو الأصول العائدة إلى البلدان النامية تصاميمهم في مواقع المجتمعات الصناعية المتقدّمة: فيبني «أوسكار نيماير» O. Niemeyer البرازيلي إحدى روائعه في باريس، ويشيّد «حسن فتحي» المصري تصاميمه في الولايات المتحدة ويُمْنَح «آي. أم. بي» ذو الأصول الصينية إمكانية تشييد مبانيه في أشهر المواقع وأكثرها أهمية في مدن العالم المتقدّم.

قد تكون كلمات هنا التقديم ضرورية لفهم وإدراك قيمة عمارة زها حديد المعمارية ذات الشهرة العالمية.

ولدت زها في بغداد عام 1950، وفيها أكملت دراستها الأولية، قبل أن تدرس الرياضيات لاحقاً بالجامعة الأميركية في بيروت (1968 - 1971)، ثم لتلتحق بعد ذلك عام 1972، بمدرسة «الجمعية المعمارية» (AA) في لندن.

ولَعلّ التنكير، هنا، ولو بلمحات قصيرة عن سيرتها المهنية، والوقوف عند محطات فوزها الدائم والمستمر يمنحان المتتبع لنهجها التصميمي الفريد، إمكانية الإحاطة بمنجزها المعماري، فحال اكتمال دراستها المعمارية في مدرسة (الجمعية المعمارية) بلندن عام (1977)، (بعد أن كانت قد درست الرياضيات في الجامعة الأميركية ببيروت 68، 1971) شاركت مع مجموعات تصميمية طليعية بلندن وفازت عام (1983) بحيازتها على المرتبة الأولى في المسابقة الدولية لتصميم (نادٍ على قمة جبل) في «هونغ كونغ»، وتوالت تصاميمها ومن ثَمّ فوزها المستمر كما حاضرت في أهم مدن العالم المعماري وشاركت في أهم الفعاليات الدولية لتضحى واحدة من أشهر معماريي القرن.

ولا نزال نطّلع على سيول المقالات النقدية لعمارتها في دوريات معمارية متنوّعة ومتباينة في مصادر نشرها وتوزيعها، فضلاً عن أن هذه (الحمى) الكتابية شملت مجلات غير مُتخصّصة ارتأى محرّروها أن يكون حضور عمارة زها حديد ضمن مواضعها أمراً مناسباً، لا يستدعي الدهشة



مجمع "Heydar Aliyev" بأذربيجان

أو الاستغراب.

ومهما يكنْ من أمر، فإن عمارة زها حديد مثّلت حدثاً معمارياً مهماً سواء أكان ذلك على المستوى المهني المتخصّص أم على صعيد المستوى الثقافي العام. وهذا الحدث يمتلك مقومات موضوعية لنجاحه بدءاً من أسلوبية التعبير المتميّز وحتى المقدرة المؤثرة في التعامل مع صياغة فراغات التكوين للمباني التي أبدعتها، الأمر الذي كانت تطمح زها حديد من خلاله إلى تأسيس أسلوب تصميم خاص بها، يكون مطبوعاً بتوق شديد نحو «تهشيم» اعتيادية قواعد العمارة التي تحيطنا وقيمها المألوفة.

عندما نالت زها حديد المرتبة الأولى بالمسابقة المعمارية المعلنة في عامي 82، 1983 لتصميم قمة (هونغ كونغ) كان فوزها إيذاناً ببدء ارتقائها الفعلي في سلم الشهرة، واجتيازاً ناجحاً ومؤثراً في امتحان صعب لنهجها التصميم المتفرّد.

لقد كان منهاج المسابقة ينص على خلق فضاءات مختلفة الوظائف ذات طابع ترفيهي، وحدّد الموقع على قمة جبل ومنه يمكن الإطلال على مدينة (هونغ كونغ). لجأت المعمارية في معالجاتها للمشروع على تكثيف واختزال كبيرين لمفردات تكوين نهجها التصميمي الذي اُختبر في مشاريع سابقة، بدءاً من أطروحتها الدراسية في مدرسة (الجمعية المعمارية)، ومروراً بـ «توسعة البرلمان الهولندي» (78، 79) وفي (مسكن رئيس وزراء إيرلندا) في دبلن (79، 1980) وفي غير ذلك من المشاريع التي أعدّتها قبل «قمة» (هونغ كونغ)، واستطاعت بحنق، أن توظّف في مشروعها مرحلة متقدّمة لنضوج تلكم المفردات في لغتها المعمارية المميّزة؛ معتمدة على تقسيم أولي وواضح لتجميع الفعاليات المتشابهة وعزلها بمستويات متباينة، ومن ثَمّ ربطها بصيغ معبّرة ومؤثّرة في آنٍ واحد، عبر نقاط ارتكاز مصمّمة أساساً لتمنح المبنى قوة تعبيرية كبيرة، فضلاً عن استثمارها لمناسب الطرق الواصلة لمبناها كحدث إضافي في إثراء ديناميكية كتل المشروع.

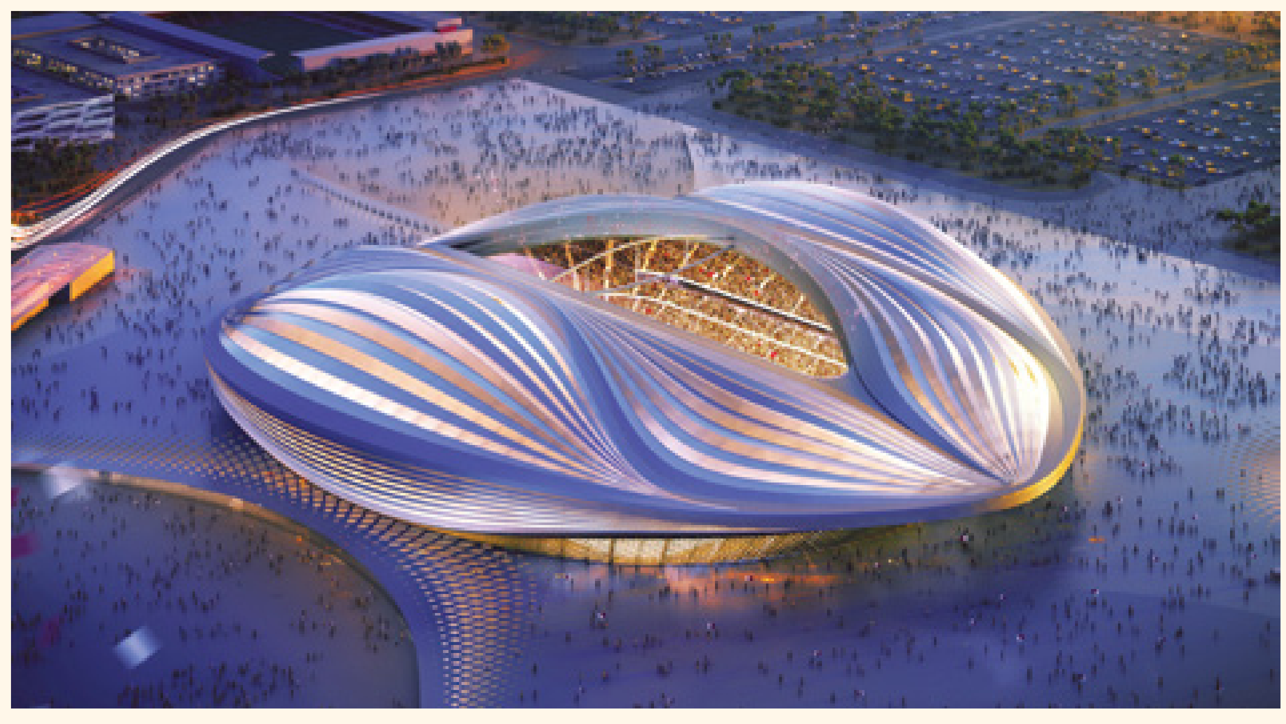
عند دراسة تخطيطات ورسوم زها حديد سواء كانت مخططات «القمة» أم مخططات المشاريع الأخرى، مثل «مبنى أوبرا خليج كارديف» أو «الجسر الحاثوي» المميّز، على المرء، ابتداء أن يصطفي معايير جمالية ونقدية جديدة وغير مألوفة، قادرة على تكثيف الإحساس والإدراك بقيمة المخططات المبتدعة، فالحدث المرئي مُفعم بالحضور التام لأدوات التكوين المعماري غير الاعتيادية! تلك الأدوات التي شكّلت فيما بعد ذلك الإطار المفاهيمي الواسع والمتعدّد الطبقات الذي دعاه جارلس جنكيس (Ch. Jincks) بخفة «عمارة ما بعد الحداثة»، وبما أن هذا المفهوم هو حقاً، متعدّد الطبقات فإن زها حديد تطلعت لأن تعمل ضمن حدوده وسلوكيته، واشتراطاته أيضاً، بيد أنها تمنح لنفسها خيارات الانتقاء التكويني، منتجة لنا عمارة على قدر كبير من الإثارة وعدم المألوفية. وضمن هذا المعنى فإن زها سعت إلى توظيف مفهوم «التناص» Intertextuality كإحدى المرجعيات الأساسية في صياغة طروحاتها التصميمية.

من مجموعة «الكونستروكتفيزم» Con-structivezm الروسية، وبالذات من محاولات «ايفان ليونيف» في العشرينات استقت زها حديد أصول نهجها التصميمي زاعمةً أن تلك المحاولات كانت بمثابة «نقطة انطلاق لها»؛ أي من تلك النقطة التي توقّفت عندها مجموعة «الكونستروكتفيزم» مقتنعة تماماً بأن «تجربتهم، لم تنتهِ بعد، بل وليس ثمّة نتائج ملموسة لها».

وهي في هذا المجال لم تكنْ تشعر بضير كونها المعمارية المتطلّعة نحو المستقبل أن تضع قناعاً لها في العشرينات.

وعلى الرغم من أن كثيراً من معماريي «ما بعد الحداثة» وظّفوا «التناص» في أعمالهم، فقد ظلّت زها حديد تنزع لأن تجعل «تناصها» المعماري شيئاً فريداً، يكفل لها بنجاح تحقيق منجز معماري ينطوي على قدر كبير من الفرادة المميّزة، وينأى بها بعيداً عن سياق الأعمال العادية والمجترة التي تفرزها آلياً «ورش» و«عنابر» عمارة ما بعد الحداثة.

ولهذا أيضاً فإن أسلوبها المتفرّد اختلف مثلاً، عن طروحات «باولو بورتجيزي» P. Portoghesi من أن العمارة تلد عمارة، أي أن حضور «التناص» في أعمالها لا يمكنه



إستاد الوكرة، الدوحة-قطر

لوحده أن يقرّبها من تلك الطروحات التي ينزع (بورتجيزي) بها إلى تأكيد فرضيته بأن كل عمارة تنحدر من صلب عمارة أخرى، ووفقاً لرؤياه فإن العمارة المنجزة هي وليدة تداخلات الفكر الفردي والذاكرة الجماعية، في حين تظلّ عمارة زها متسعة دائماً، بل ومهووسة بالتجديد، ودوماً جاهزة للتأويل، مثلما هي مستعدة للقراءة الثانية!!

ومع أن تكوينات زها مفعمة بروح الحداثة فإنها أيضاً وقفت بعيداً عن خطابات (نورمن فوستر N. Foster) وجماعة «الهاي - تيك» High- tech، ذلك لأن عمارتهم على الرغم من «عصرنتها» وطراوة الأشكال التي تنتجها، فإنها تظلّ تعتمد اعتماداً كاملاً على تنظيم عقلاني؛ إطاره المرجعي محكوم بمنطق تبسيطي: قوامه عمليات الربط والترابط للوحدة المكرّرة.

وإذ كان الشكل الحداثوي «للهاي - تيك» رهن العملية التركيبية الابتدائية، فإن زها حديد اقترحت علينا سبيكة معقّدة من تداخلات المستويات الأحادية والثنائية للشكل الناجز مع الأبعاد الثلاثية للحجوم؛ فمثلاً في «أوبرا كارديف» تغدو الحلول التصميمية النهائية غير مكتملة، أو هكذا كان طموح المعمارة في حرصها على ترسيخ الإحساس بالنتائج المفتوحة لهيئة «الأوبرا»، وقد توخّت زها من ذلك وصول المتلقي لعمارتها بوعيه للصيغة الختامية للحلّ التكويني، وبعبارة أخرى فإن زها تجعل المتلقي لا أن يكون مشاهداً فحسب، بل مشاركاً في عملية إرساء الهيئة النهائية للأثر المعماري الذي يقف إزاءه، وهي هنا في هذه الناحية تؤسّس بعمارتها قيماً جمالية ونائقة فنّية ما كان لهما أن يوجدا لولا مفهوم الطرح الحداثوي للعمارة.

وربما كانت هذه الميزة التكوينية إحدى أهم خصائص لغة عمارة زها حديد، كما أنها تؤكّد فرادة الحلّ التصميمي لـ «أوبرا كارديف».

ومن المعروف، أن المشاريع المصمّمة من قِبَل مكتب «زها حديد معماريون» Zaha Hadid Architects، تم تنفيذها، في الغالب الأعمّ، باستخدام برامج حاسوبية خاصة. فزها كانت من أوائل المعماريين العالميين، إن لم تكن الأولى، في استخدام الكمبيوتر «كأداة» لتنفيذ التصاميم. نستحضر هنا حديثها المبكّر عن هذا الاختيار: «.. عندما بدأت مشواري المهني، كان ثمّة شعور لديّ، بأن الثورة التكنولوجية قادمة. وهو ما تأكّد لاحقاً، إذ بدأ التقدّم المذهل في تكنولوجيا الكمبيوتر يعمل عمله في تغيير كل شيء. ولم ينحصر ذلك فقط في إيجاد تلاحم سلس لارتباط المبنى بالأرض، وإنما يتمظهر أيضاً في غياب التناقضات بين الفكرة وتمثلاتها التكنولوجية والتصنيع».

كيف يمكن بمقدور تلك اللغة الفريدة أن تتجسّد مادياً وتدرك بصرياً؟ هذه المهمة الإبداعية، تكفّل بها «باتريك شوماخر» Partik Schumacher (1961)، وفريقه المبدع العامل في مكتب زها حديد. و«شوماخر» من أصول ألمانية، انضم إلى مكتب زها حديد سنة 1988، درس العمارة في مدارس أوروبية وأميركية، ونال شهادة الدكتوراه عام 1999 من جامعة «كلاغينفورت» النمساوية، ويُعدّ واحداً من أمهر المشتغلين على البرامج الكمبيوترية في العالم.

لا يتسع المجال هنا، للحديث بإسهاب عن أطروحة مكتب زها حديد الخاصة بأسلوب تنطيق المنتج المعماري، لكننا بصدد استعراض حدث استثنائي، يتحدّث عن



محطة قطارات الملك عبد الله، الرياض-السعودية، قيد التنفيذ

«ميلاد» مقاربة جديدة (شوماخر يدعوها طرازاً جديداً) في العمارة. وهذا الطراز/المقاربة هو: «البارامتروية» -Parametricism. وهو مصطلح جديد في المعجم المعرفي «ما بعد الحداثي»، وهو، أيضاً، متعدّد المعاني، ولا يمكن ترجمته بسهولة، إلى العربية، (أو على وجه الدقة، لا يمكنني، شخصياً، ترجمته. تاركاً هذه المهمة إلى إخواننا المغاربة أو اللبنانيين الذين سبقوا وأن أثروا لغتنا بمرادفات جد ذكية للمصطلحات المعرفية الجديدة، مفضلاً، الآن، استخدام المصطلح بنطقه الأصلي). والبارامتروية أو «البارامترية»، إن شئتم، هو طراز وُلِدَ من تطبيقات استخدام الرسوم المتحرّكة (الأحياء) -Animation الرقمية. ومع أن تلك التطبيقات، تعود إلى منتصف التسعينيات، فإن طراز «البارامترية» ظهر بشكل واضح، في السنوات الأخيرة، متساوقاً مع التطوّر المدهش في برمجيات منظومة التصميم المتقدّمة. يشير «باتريك شوماخر» إلى أن البارامترية، يمكن لها أن تملأ، أخيراً، الفراغ الحاصل بالفترة الانتقالية الناجمة عن أزمة الحداثة، المتسمة بالتردُّد، والمتمظهرة في ظهور مقاربات قصيرة الأمد مثل: ما بعد الحداثة، والتفكيكية، والاختزالية «المينيماليزم» ويؤكِّد أن «البارامترية- هو طراز جديد ومهم ظهر حديثاً، وهو يعتني بإيجاد حلول ملائمة لمختلف المجالات التي يتعاطى بها، بدءاً من العمارة، والتصميم الداخلي، وصولاً إلى التصاميم الحضرية الضخمة».

وكما نرى، فإن «البارامترية»، وفقاً لشوماخر، هي الطراز المؤهّل لملء الفراغ الذي وجدت العمارة نفسها فيه مؤخراً. والاعتراف الذي تحظى به المشاريع المنفذة والمصمّمة وفقاً للمقاربة البارامترية، في الفترات الأخيرة، والتي نال مكتب زها حديد عنها جوائز عديدة، ليس سوى برهان جلي على صوابية قيم طروحات هذا التيار الطليعي وصدقيته. وفي العموم فإن مقاربة المكتب تبقى بمثابة أطروحة قابلة للتفكير العميق حولها، خالقة، أيضاً، مجالاً للتأمل، عما ينتظر العمارة المستقبلية من آفاق جديدة وغريبة وربما حتى غير المتوقّعة؛ لكنها مع هذا، (وربما بسبب هذا)، تظلّ، أيضاً، تتسم بالمتعة، والتشويق، والطرافة!

كما لم تنشد زها حديد لعمارتها تداعي «فورمات» محدَّدة، بقدر ما كان يهمها نوعية الطاقة المفجرة لتلك «الفورمات» والتي بمقدورها أن تجعل من المنجز المعماري، أي منجز كان، حدثاً مهنياً مؤثراً، ولهذا فإن من الخطأ بمكان تقصّي تماثلات لعناصر سابقة في أسلوبها التصميمي. لقد كان مفهومها الخاص لـ «التناص» مع عمارة «الكونستروكتفيزم» منوطاً دائماً باستيلاد المناخات التجديدية التي أفضت لتلك النوعية العالية التأثير والتي لازمت عمارة «الكونستروكتفيزم» سابقاً.

ولهذا فإن تجليّات «التناص» في عمارتها ينبغي أن يُنظر لها كفاعلية إبداعية مؤسسة على إدراك لسجايا المؤثرات الفاعلية، القادرة على تشكيل وإفراز عناصر تكوينية مهمتها إثراء المنجز المعماري.

وربما في هذا الجانب تكمن إضافات زها حديد التصميمية كواحدة من أبرز معماريي القرن بحقّ.

العدد 103 مارس 2016

رُبَّما كان قَدَر الشاعر المصري علي قنديل (1953 – 1975) أن يتموقع بين شوائب جيلَيْن: جيل ما قبل الخمسينيات، وجيل ما بعدها، وهو- في الحقيقة- جيل واحد، هناك مَنْ رأى أنه من المجحف وضعه داخل السّلة نفسها، وآخرون لم يجدوا، إلى اليوم، حرجاً في اتِّهامه بأنه جيل الانقلاب على نفسه، على نحو ما أفْلته الظروف السياسية.

في قلب هذا السياق، ظهر علي قنديل، متسلِّلاً بحزمة قصائد، عبر ترعة، من الراجح أن لا أحد من أنداده أدركَها في تلك الآونة، وكأنه أراد، بذلك، تهريبها نحو الحلم والمستقبل الغيبي.

في مقدِّمة آثاره الشعرية، التي جُمِعت بعد رحيله بفترة، نَحَت الشاعر عفيفي مطر شاهدة في حقِّ رفيقه الملهَم، جاء فيها: «يكوِّن علي قنديل، بحياته، وموته، وكتاباته، ظاهرة خارقة للاستيعاب والفهم المبكِّرَيْن، وسؤالاً عظيماً، ما يزال مطروحاً بعد أن رحل...».

علي قنديل

ومضة هاربة إلى المستحيل

رفعت سلّام

لم ينشر علي قنديل شيئاً من قصائده خلال حياته، ولم يكن معروفاً، بوصفه شاعراً، سوى لبضعة أشخاص. وبعد رحيله، الذي فاجأ أصدقاءه (كنتُ أقضي آنذاك فترة خدمتي العسكرية في سيناء، بعد تخرُّجي في جامعة القاهرة)، حَمَل الشاعر حلمي سالم (وكان الأقرب إلى الشاعر الراحل مِن بين ما سيصبحون «شعراء السبعينيات) على عاتقه مسؤوليّة المحافظة على تراثه الشعري؛ قام بتجميعه، وحرص على نشره تحت عنوان «كائنات علي قنديل الطالعة»، في طبعة أولى، بتقديم لمحمد عفيفي مطر، ثم في طبعة ثانية، بعنوان «الآثار الشعرية الكاملة»، بدون تقديم عفيفي مطر، ليواصل إعداد ملفّات شعريّة ونقدية عنه، مصريّاً وعربيّاً، كلّما أتيحت له الفرصة. فلم يتَّسع الوقت لعلي قنديل، ابن قرية «الخادمية»، التابعة لمدينة كفر الشيخ (22 سنة: 5 إبريل/نيسان، 1953 - 17 يوليو/تموز، 1975) إلا ليقدِّم افتتاحية شعره، ومسيرته الإبداعية اللاحقة؛ افتتاحية تكشف عن المرتكزات المؤسِّسة، والتوجُّهات المستهدفة، والطاقات الكامنة فيما قبل التحقّق الذي لم يتحقّق. فإذا كان رامبو قد أعلن مبكّراً: «لاَ جَدوَى مِن أَن نُبلِي السَّرَاوِيلَ عَلَى دِكَكِ الدِّرَاسَة، اللَّعنَة!»، فقد استهلك علي قنديل وقته في محاضرات كلّيّة الطب، دون أن يتبقّى للشعر- والقراءة عامَّةً- إلا فائض الوقت؛ فلم يملك سوى تقديم «افتتاحية» لعمل أوركستراليّ واعد، لم يأتِ.

افتتاحية، يتجلّى فيها، واضحاً، توجُّهه الشعري في الخروج «الجذري» على السائد، المهيمن، البالي، إلى كتابة أخرى قادمة. ومرتكزات هذا الجيل القادم في تلك اللحظة السبعينية، النصف الأوَّل من السبعينيات (وفي القلب منهم علي قنديل)، واضحة لا لبس فيها، رغم تعدُّديتها. لم تكن مرتكزات عامّة، بل مرتكزات من «الدرجة الثانية» في الشهرة والنوع: رامبو، محمد عفيفي مطر، الكتابات الصوفية.

أيّام لاهثة، وشعراء طالعون شرهون يصارعون الوقت لتمثُّل منجز خمسة عشر عاماً من الشعر «الجديد» وتخطّيه في وقتٍ قياسي. والانبهارات والتأثُّرات بشعراء «الصفّ الأوَّل»: عبدالصبور، والسياب، وحجازي.. وغيرهم، تتجلّى لومضة خاطفة، ثم تتلاشى. والبصيرة تفتِّش، محمومةً، عن مُغايرة ما هو «عامّ»، شائع، فتجده- آنذاك- في هذه المصادر الثلاثة؛ ثلاثة مصادر لا تتناقض، بل- ربَّما- تنتمي إلى أفق شعري مشترك، مركزه «الحس» الشعري لا المنطق، واللاشعور لا الشعور؛ والبنية المؤسَّسة على «التداعي» لا على التراتبي.

كان رامبو يتقافز، بين الحين والحين، في المقالات النقدية المتفاوتة، بلا حضور شعري، إلى أن أسعفنا الدكتور عبد الغفّار مكاوي بكتابه الفريد «ثورة الشعر الحديث» (كأنه أصدر الكتاب من أجل ذلك الجيل الذي يُقلِّب وجهه، في أزمنة الشعر والشعراء، بحثاً عن قِبلةٍ يرضاها): رؤية نافذة في تجربة رامبو الشعرية، وترجمة رفيعة

علي قنديل

لمقاطع مهمّة من «إشراقات»، و«فصل في الجحيم».

لكن علي قنديل كان «الحوَاري» الحميم لعفيفي مطر، على مستوًى شخصيّ ومستوًى شعري. وأعمال عفيفي مطر، آنذاك، تتوالى، في ظلّ «الأعلام» الكبار (ابتداءً من «من دفتر الصمت»، 1968، إلى «شهادة البكاء في زمن الضحك»، 1973)، قصائد عصيّة على «الاستهلاك» الشعري السريع، بطوفان من الصور الغريبة، الحوشية، التي يأخذ بعضها بخناق بعض، كأن الطوفان لن ينتهي.. كأن كلّ صورة تولَد، ذاتيّاً، من رحم سابقتها، ولغةٌ قادمة من أعماق العربية البدوية، وخيال عارم منفتح على أزمنة القمع والمجاعات والصرخات الأليمة.

وهو زمن اكتشاف شعريّة الصوفيّة الأدبيّة في النصوص النثريّة للنِّفّري والحلّاج والسهروردي؛ هو اكتشاف شعريّة النثر الصوفي، وأعماقه المفارقة لماهيّة النثر، بإشراقات وحدوس تتخطّى اللغة والمجاز المباح المتاح، حتى في الشعر السائد، آنذاك.

ثلاثة مرتكزات أساسية، لا لتأسيس افتتاحية علي قنديل الشعرية فحسب، بل- أيضاً- لتأسيس جيل شعريّ كامل، في منتصف السبعينيات.

اختلطت- في افتتاحية علي قنديل الشعرية- نبرات تقليدية بحدوساته الشعريّة المفارقة. فالقافية واضحةٌ بارزة في كثير من المقاطع أو القصائد، أساساً ركيناً لشعريّته، و- أيضاً- التفعيلة (ربّما اقتداءً بتجربة عفيفي مطر وغيره من أعلام القصيدة «التفعيلية»): (مُقفلةٌ شرفاتُ الدَّار / وَالمصباحُ غائِب/ لاَ أهلاً/ لاَ مَوقدَ نَار/ لاَ فَوضَى تتجاذَب/ رَحلت أدرَاجُ الأسرَار/ مَعَهُم/ إلاّ صَمتٌ نَام/ وتقلقُه نُقَطُ الماءِ السائِبِ).

ولا يتجلّى التأثُّر بشعر عفيفي مطر في استعارة قاموسه اللفظي الأثير والمهيمن فحسب (الكون، الطمي، القتيل، الغياب، العواصف، السَّعف، التراب، الجوع، البراري/البريّة، الفيضان، النار، الشموس)، بل يمتدّ إلى آلية بناء الصورة الشعرية الجزئية (حصان النار، غصون نار، تُراب الولادة، شحوب القراءة، كتاب الطوالع، تراتيل الشفق، قوارب الحُلم..).. وصولاً إلى النظر إلى العالم، من موقع التسامي فوقه، نظرةً شمولية مجردةً، تحيط بالأصول الأولى للوجود، وتُحيل الكون والموجودات إلى أقانيم أزليّة أبديّة، متعالية، تحكم الحضورَ الإنساني في العالم وتُبهظه، فلا يتبقّى أمامه سوى هوامش بالغة الضيق للحركة والفعل الذاتي.

وإزاء ذلك، «الأنا» الشعرية، لدى علي قنديل- من ثَمَّ- حالة فريدةٌ في كينونتها، أسمَى من الإنسانية العادية، تحمل شارات النبوّة الكامنة:

أن أكونَ بَينَ الأرحَام: البذرَةَ المُعَذَّبةَ، وَالشَّمسَ التي تَغلِي،/ والنُّطفةَ التِي تَنبَثِقُ بِمَا لَم تَعرِفْه الولادَة.

هي «أنا» الشاعر... العرّاف، المتعالي، الذي يرى ما لا يراه الآخرون، مكنوناً في الغيب (ذلك أحد ملامح شعريّة عفيفي مطر، وخاصّةً في دواوينه الأولى):

أرَى يوماً - رُبَّمَا قَرِيباً كأصَابع اليَدِ- يأتِي/ يَقِفُ العَالَمُ مَعصُوفاً، وَيَثبُتُ كُلّ ذِي حَالٍ علَى حالِه:/ اليَدُ القَاتِلَةُ يَشهَدُ عَلَيهَا دَمُ القَتِيلِ،/ وَالكِتَابُ الخَائِنُ تَنحَل عَنهُ أَحرُفُه/ وَالماءُ المغتَصَبُ يَنتَفِض،/ الذَّبَائِحُ تَستَيقِظُ/ وَالخَوفُ يَصِيرُ التَّيَّارَ الجَارِفَ

(كأنه أحد نصوص عفيفي مطر!)

رؤية ليست بأمنية ولا رجاء، بل هي يقين مؤجّل لا أكثر، متحقّق بالقوّة، كتبشير لتحقُّقه بالفعل.

النصوص الأخيرة لعلي قنديل، التي تحيل، في عمقها، إلى «إشراقات» رامبو، ليست اختياراً نهائيّاً لقصيدة النثر؛ فالكثير من سطورها ما تزال تفعيليّة، وما يزال نمط الكتابة على الصفحة هو النمط التفعيليّ السائد، لا نمط «إشراقات» رامبو ذات الشكل النثري. والصور الشعرية متقطّعة، متتالية بلا تواصل، فيما تغلب الغنائية على السردية، وتَقَصّي حالات الذات يغلب على تقصّي حالات العالم. هو مجرَّد استكشاف أوّليّ، فيما يبدو، لا توجُّه شعريّ محسوم صوب «قصيدة النثر»، التي كانت، آنذاك، لدى الشعراء الطالعين، شكلاً شعريّاً غامضاً، لم ينتبه إليه البعض بعد، ويتلمّس البعض الآخر الطريق إليه، شأن علي قنديل، لاكتشاف حدوده، وآليّاته، وإمكاناته الإبداعية.

كانت افتتاحية طموحة، ومبشِّرة، وواعدة بشاعر خرج على السائد والمهيمن، صوب قصيدة خصوصيّة، تضرب في آفاق، لم يطأها شاعر من قبل.

العدد 106 يونيو 2016

الجوّ العامّ الذي ظهر فيه علي قنديل

في بداية السبعينيات كان أفق القصيدة العربية الحديثة، بكلّ أنواعه، قد اكتمل أو في طور اكتماله، ولم يكن أمام الموجة الثالثة إلّا التمرد والخروج على السياق الذي تمّ تكريسه، فظهرت الخروجات حادّة وصريحة: في العراق، في «مدرسة كركوك»، و- بالأخصّ- في تجربة سرجون بولص وصلاح فائق، وفي لبنان في تجربة وديع سعاده وعباس بيضون، بينما ظلّ السياق الشعري، في مصر، على حالته، باستثناء الشاعر «محمد عفيفي مطر» الذي شكّل، وحده، خروجاً حادّاً، وأسّس لنصّ جديد يتناقض كلّيّاً مع شعرية الروّاد.

فتحي عبدالله

أما السبعينيون فقد لعبوا على إعادة إنتاج نصّ الحداثة، بأنماطه المتعدّدة، فمنهم من أعاد إنتاج شعريّة «صلاح عبد الصبور»، مثل محمد سليمان، ومنهم من استلهم أداءات أدونيس الشعرية وقيمه الروحية، رغم ما بينهما من اختلافات، مثل «عبد المنعم رمضان»، أما الخروج الحقيقي فقد كان لعلي قنديل وحلمي سالم.

وعندما استطاعت الحركة الشعرية، في مصر، إنتاج نصّ جديد، يتقاطع ويتناقض، في الآن نفسه، مع الميراث الروحي ومع أشكال التعبير المتاحة مع الموجة الرابعة، في بداية الثمانينيات، شارك بعض السبعينيين في إنتاج هذا النصّ، مثل: محمد صالح، وأحمد طه، ومحمد آدم، وفريد أبو سعده، كلّ بحسب معرفته وتقنياته التي اكتسبها من الكتابة المتكرّرة.

وتميَّزت شعريّة «علي قنديل» الذي توفِّي مبكراً- عن اثنين وعشرين عاماً- بالرؤية النافذة، إذ أدرك حقيقة الصراع في المجتمع، وما يحدث فيه من كوارث، ليس عن طريق المعرفة فقط، بل بالحس والمعايشة.

وقد تأثّرت هذه الرؤية بموروث الجماعة الروحي أو الوعي الكلّي الذي يحكم سلوك الأفراد والجماعات، ويهيمن عليه، وهي غنائية ومثالية، في مجملها، وذات إيقاع ساحر، لا ينتمي إلى الإيقاع الخالص، كما لا ينتمي إلى النثر الخالص، وهي روح متألِّمة، لكنها ليست مأساوية، وهي أقرب إلى ما هو بدائي أو فطري لدى الإنسان. كما يظهر هذا التسامي في أخوّة الإنسان مع الحيوانات والجمادات أو مع الطبيعة، بشكل عامّ، إذ شكّلت الطبيعة، بمفرداتها الكثيرة، محوراً أساسياً لدى الشاعر، سواء في الخيال، وفي الدلالة، وفي المسمّيات التي تنتمي إليها.

فالتجربة كلّها تقوم على إدراك أهمّيّة الصراع في كلّ شيء: في العالم، وفي المجتمع، وفي الذات، إلّا أنها تأخذ، في كلّ نوع، شكلاً مميَّزاً؛ ففي إطار الصراع العامّ يقول:

«هنا الأرض صومعة، تتقلّب في كفّ وحش البراري، وترقص للحلم فارغة. والنهاية تنداح في موجة من الجَزْر، والبحر جُروف وتفّاحة من عصير الخيعة».

فالعالم كلّه سجن صغير «صومعة»، وهذه الصومعة ليست للعبادة، أو لتخزين الغلال، بل تتقلّب في كفّ وحش من البراري، ولا يتحقّق أحلام الجماعة البشرية فيها، وهم بين الموت والخيعة.

أمّا الصراع الدائم في المجتمع، فإنه لا ينتهي، ولا حدود له، وقد كشفه الشاعر بطريقة مباشرة وجارحة- أيضاً- إذ يقول:

أيّام الفقر زاعقة كالحريق، بطيئة كخيبة الأمل.
مجرم من يفتقر
مجرم من يغتني

لكنما الأشدّاء أولو البأس هم الصابرون على العوز، الحازمون على البطون، الحازمون على الشرف».

أمّا عذابات الذات وصراعها مع كلّ القوى التي تسيطر، وتدفع المصائر البشرية إلى الهاوية فإنها محور التجربة الأساسي، و إن أخذت أنماطاً في الأداء متنوِّعة، بحسب ما يمرّ به من اختبارات، فأحياناً يقول:

«لا أفق يبصرني
لا أسماء
مزروعة خطاي في تهدُّج الرثاء
غداً، تشقّني الرياح رافداً للدمع
خفق اللهيب بعضي،
وبعضي القريب»

هذه الذات الهشّة والضعيفة، والتي لا تحقّق وجودها الإنساني، تأتي كثيراً في النصوص إلّا أن الشاعر يحدّد، في نصّ آخر، ما يعانيه من الوحدة :
في الوحدة


العمل الفني: محمد عبلة (مصر)

يعرف صبري أن يفتح ذاته، وتأمن كلّ القرون المخبوءة فيه، فتخرج لا تخشى الحديد الذي ينطلق في الشوارع، ولا العيون الخبيثة التي على اللحظة، ولا العكارة التي لا تستريح، وليس لها شاغل إلّا إفساد اشتهائي وإفساد دمعي.

بدأت تجربة علي قنديل متأثّرة بالنصّ الشائع، وبالمعرفة السائدة، وهذا أمر ضروري حتى يتعرّف بالأنموذج الذي يختاره، ويظهر هنا في القسم الأوّل من ديوان «الآثار الشعرية الكاملة» تحت عنوان «قصائد أولى» (1970 - 1973)، وكان من أكثر الاصوات المؤثّرة فيه صلاح عبد الصبور وعفيفي مطر.و رغم ما بينهما من تناقضات، فقد تأثّر بقدرة عبد الصبور على التأمُّل القريب والبناء النثري للجمله الشعرية، مثل:

يا ليل،

يا محيطنا المقدَّس النبيل،

الشمس خلف بابنا تكاد أن تبين،

ونحن في ظلامك الأمين

نخاف نورها وزهرها الجريء

أمّا معايشته لعفيفي مطر وصداقته الدائمة له، فقد أثّرت في معرفته أوّلاً، حتى أنه حدّد انحيازاته مبكّراً، سواء الاجتماعية والشعرية، ومن أهمّها اهتمامه بالثقافة المصرية القديمة ورموزها الفاعلة، مثل:

حوريس يطلع بالشعير وبالغلال

بمواسم الأرزّ السخيّة

متعالياً مثل النخيل

حرّاً كأطراف البحيرات القصيّة،

لكنه عند الهضاب

ما زال ظلّاً واغتراب

وكذلك اهتمامه بالتصوُّف، وإن جاء أكثر شفافيةً وأكثر وصولاً للأشياء والحالات من عفيفي مطر؛ إذ إن لغة علي قنديل كانت واضحة وغير مركّبة، وتعتمد على الدلالة القريبة، ولم يظهر ذلك إلّا في القسم الثاني من التجربة، وتأثّر، كذلك، ببعض المفردات المركزية في تجربة عفيفي مطر الأولى، وكانت تلعب دوراً في توالد

شعرية ما لديه، مثل:

كنت طفلاً، والظهيرة

استحمَّت في المطر

حين كان الظلّ يزرعني بعينيك يمامة،

ويجبرني على كفَّيك خطّاً لاهثاً

فرساً فخوراً بالوسامة

أمّا تجربته المهمّة، فائقة القيمة، فقد ظهرت في القسم الثاني من الديوان «قصائد متأخّرة» (1974 - 1975)، إذ اكتشف ذاته مرّة أخرى، وبطريقة جديدة، ففي قصيدة «هوية» يقول:

أنا الشعر

والشعر ياقوتتي الأنثوية.

هل الكون يعلم أني أغنّي لآخر ما

بعثرته جياد البرّيّة؟

هنا هو تكوين الإنسان الكامل، الذي يجمع الذكورة والأنوثة معاً، ويحمل رسالة روحية لكلّ المعذّبين والمتألّمين في الأرض. ورغم هذا الاكتمال، فإنه يعاني من قلق وجوديّ، أقرب أن يكون جزءاً من طبيعته، فهو يجمع بين المتناقضات في المعرفة والحياة: يجمع بين الحقيقي والأسطوري، يجمع بين المدنّس والمقدّس. وربّما، تكون قصيدة «العصافير الطليقة» أوّل نصوصه الكبيرة، ومنها بدأ تميُّزه الشعري؛ إذ تقوم على فكرة تحرُّره من كلّ القيود والاحتياجات، والاقتراب من الرؤية الصوفية، التي تعتمد على الحدس والقدرة المنهلة على الفعل، وإن كان في اللّغة، فقط.

والنصّ كلّه قائم على الاستجابة الداخلية لما يحدث في الخارج، معتمداً على الفيوضات أو التداعي الحرّ للغة والدلالة معاً:

كلّ شيء سوف ينزل ساحه الإشراق

يجذب مغنطيس الدم مهجته،

فيصعد ساخناً لدناً، فلحظة بدئه دقّت،

ودقّ القوم رايتهم، وكان الرمل دفئاً

كانت الأشجار أكثف من مواعيد الهوى

وتصل هذه الرؤية ذروتها في قصيده «القاهرة»، وهي تمثّل اللحظة الفارقة في تطوُّر شكل الكتابة الشعرية في مصر؛ إذ تقوم على

البناء السردي الخالص في تتابع وحدات السرد، بدءاً من قريته، ثم الرحلة، ثم محطّة الوصول (القاهرة)، واكتشافها من جديد. كلّ ذلك تمّ من خلال خيال مدني حديث، يعتمد على ما هو مدرَك بالحواس، وعلى اللّغة الحيّة، ذات الدلالات المادّيّة، مثل:

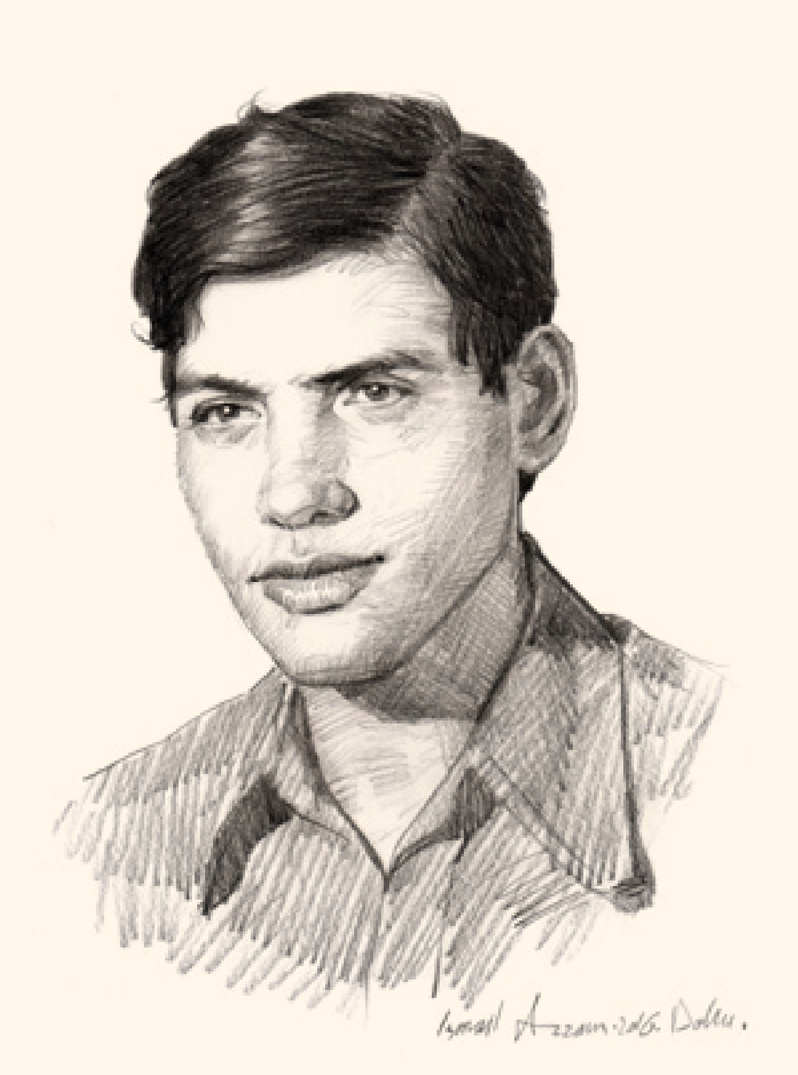
شريط القطارات كان يوازي تفجُّر وردة،
وكان المساء خواتم ذهبية في الأصابع
تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه.

ثم يصل إلى القاهرة:

انغرست لافتة أولى:
القاهرة
دخان يقترب
سماء مدرجة في قائمة الأعمال.
وفيما بين الحلم ومائدة الإفطار
توابيت تتناسل
فطر يتناسل
والساعة، في عكس إيقاع القلب، تدقّ»

ثم القاهرة تؤذّن لصلاة العصر:

«تشبّ المآذن فوقاً.. لماذا؟
يسائلني رأسه، وهو قطيع عن الجسد العربي،
أنظر حولي
لا طير حَيّ
لا طير مقتول.



كانت تجربة علي قنديل الخاطفة والعميقة مجرّد إشارة قويّة على شيء كبير، لم يكتمل، و- ربَّما- لم يستطع أحد أن يطوّر هذه التجربة إلّا في الحدود الضيّقة في بعض نصوص الشاعر الكبير «حلمي سالم».
إنها حالة خاصّة في مجملها، وإن تقاطعت، في تفاصيلها، مع المبدعين الكبار.

العدد 106 يونيو 2016

أيقونة شعر السبعينيات

شهدت القاهرة، منذ السنوات الأولى في عقد السبعينيات، ظهور حركة الشعراء، وجمعتني- على المستوى الشخصي- صداقة حميمة بالشاعرين: علي قنديل، وحلمي سالم، أكَّدت لي أن هناك جيلاً جديداً من الشعراء الجدد، في القاهرة وفي الأقاليم، يكتبون برؤًى متقاربة ومختلفة عن قوانين الكتابة الشعرية السابقة، ومن خلال أساليب وتقنيات لم تألفها الكتابة الشعرية من قبل، حتى أن كثيراً من النقّاد المعروفين شاركوا في الحملات التي وُجِّهت ضدّ الجيل الجديد، سواء من قِبَلِ مؤسّسات ثقافية أو مجلّات وصفحات ثقافية في الصحف. كان شعراء السبعينيات جميعاً يحسّون، منذ البداية، بوجوب تلاقيهم لكي يتمكّنوا من الاستمرار، ومن طرح ما لديهم من رؤى وتصوّرات، آمنوا بها وناضلوا لأجلها. ارتبطتُ بهذين الشاعرين بقوّة، وحضرنا معاً مجموعة كبيرة من الندوات الشعرية في قصور الثّقافة وفي جامعات مصر، وفي أماكن أخرى، أهمّها الندوة التي أقامها المركز الثّقافي الروسي في أوائل فبراير/شباط 1975، والتي فوجئنا فيها، عندما دخلنا إلى المنصّة المُقامة على خشبة المسرح، بجمهور ضخم، لم نعهد مثله من قبل؛ فقد امتلأت الصالة عن آخرها، كذلك (البلكون) في الطابق الثاني، وقد نجحت هذه الندوة نجاحاً ساحقاً، لازال عدد من المثقّفين يذكرونه حتى الآن.

د. أمجد ريان

وعلي قنديل ابن قرية الخادمية، مركز كفر الشيخ. كان شاعراً متفوّقاً بين أقرانه السبعينيّين، فهو الذي سبق الجميع بتلمُّسه لخصائص الرؤية الشعرية الجديدة، على الرغم من أنه توفّي عن عمر يناهز اثنين وعشرين عاماً، بعد أن صدمته سيارة طائشة، في السابع عشر من يوليو/تموز، 1975م، وكان وقتها يدرس في كلّيّة طبّ القصر العيني.

يعدّ علي قنديل أحد روّاد قصيدة النثر الجديدة، وقد ترك ديواناً وحيداً، هو «كائنات علي قنديل الطالعة»، وقد كتب مقدّمته الشاعر محمد عفيفي مطر، وصدرت طبعته الأولى عقب وفاته مباشرةً، وقد طُبِع، بعد ذلك، عدّة مرّات.

تبنّى المبدعون، في السبعينيات، فكر الحداثة، وطرح المثقّفون، في التوقيت نفسه، معنى التعدُّد في السياسة، وفي الفكر، وفي الأدب؛ فالرؤية الحداثية تتجاوز الأحادية الفقيرة، وتخلق نوعاً من التفاعل بين مستويات عديدة، وبادر الشعراء بإجراء الحوار مع التراث العربي والتراث الإنساني، من خلال لغة القرآن الكريم، وأجواء الشعر العربي القديم، وأحاديث القدماء، ومن خلال الاهتمام بالأيقونات القبطية، وأحاديث القدّيسين.. وهكذا. واهتمّ شعراء السبعينيات بالاستعاريات الرمزية، حتى جعلوا المتنبّي- على سبيل المثال- يعيش في المنزل العصري، ويجلس في المقهى، ويتجوّل في المتحف.. إلخ. وكان هناك حوار مع الغرب، في الوقت نفسه، واستفادات من فكر ماركس، وبيكاسو، وسان جون بيرس...

في هذه المرحلة، وعلى ضوء هذه التحوّلات، تكوّنت، في مصر، جماعتا «إضاءة 77»، و«أصوات». وكان هناك عدد كبير من الشعراء المستقلّين، وتوطّدت العلاقات مع الشعراء الحداثيّين، في الخليج، وبيروت، والمغرب. وارتبط الحداثيون بالأيديولوجيا، وتفاعلوا مع الثوريين، وتعاطفوا مع مظاهرات الطلَبة، في عام 1968 وما بعده.

سبق الشاعر علي قنديل أبناء جيله جميعاً (برغم حداثة عمره) في اكتشاف طبيعة الرؤية الحداثية، بحيث تكون هذه الرؤية قادرة على التعبير عن خصوصية واقعنا المحلّي، وقدَّم أشكالاً شعرية تعتمد المجاز اللّغوي الكثيف، والاستعارة، وكان هنا- في حَدّ ذاته- تعبيراً حداثياً يبحث عن التعدُّد، هرباً من الأحاديّات التاريخية التي استتبّت في الفكر وفي الإبداع، حتى أن عفيفي مطر وَصَفه بأنه الساحر الكاهن الشاعر الطبيب، لأنه استطاع- بالفعل- أن يستخدم الطاقة السحرية للّغة، من خلال تركيباته اللّغوية شديدة الخصوصية، من قبيل: (عروق الصحراء، ومساحات الأوجه الميِّتة، وبقعة النور التي تنمو كوردةٍ)، وغيرها، كما في هذا المقطع:

يمكن لعبق النارنج أن ينبُتَ بين عروق الصحراء
وأن يكتبَ تاريخهُ على مساحات الأوجه الميِّتة


العمل الفني: محمد عبلة (مصر)

حين يسقط الظلّ كاشفاً عن بقعة النور التي
تنمو كوردةٍ تمتدّ في كلّ اتجاه... ويستدرجُ
الساحرُ الآدميّ شمسهُ من مدارات الغروب.

ولَدى قنديل قدرة منهلة على تقمُّص الروح التراثية، واستثمارها إبداعياً، بشكل شديد الوعي، و- بخاصّة- في نصوص التصوُّف الإسلامي. وفي تجربته، يستخدم، بشكل عامّ، ألفاظاً وتراكيب لغوية، من مثل: (العرش- لا أفق يُبصرني- الرجاء- إشراقة- مخاطبات- لا أفق يدركني ولا سماء- أبقى أنا السرّ وحدي- ماعاد سرّاً خبيئاً- منذ ابتداء الزمن...). ولديه هذا المقطع الذي يفيض بالمعنى المستفيد من الحسّ الصوفي:

تأتي لكلّ قارئ قراءة
وكلّ مبصر تأتيه شمعةٌ مضاءة
ومن أباح الحبّ.. ملكه السماء
ومن تطهَّرَ قلبه بالدمع.. أشعل الفضاء.

وعلى الرغم من الحسّ المجازي والاستعاري المستشري في كتابة الشاعر، والاستفادة الكبيرة من المعاني الصوفية، إلا أن دوافعه الجمالية مرتبطة بالواقع اليومي المعيش، وبحياته الفعلية، بكلّ مافيها من تفاصيل حَيّة، ومعطيات مرتبطة بالواقع، وقصيدته (القاهرة)- على سبيل المثال- مثال واضح على هذه القضيّة، وحين نقرأ المقاطع الأخيرة منها، سنكتشف أن النصّ يحكي عن الإحساس بازدحام المدينة العنيف، لكن، بالمقابل، يتضمَّن- في الوقت نفسه- إحساساً حضارياً عنيفاً يرى أن على المثقَّف الكبير أن يفهم التعقيد المديني الحديث، وأن يعرف كيف يعايشه، وكيف يقيم علاقاته الإنسانية داخل هذا التعقيد.
القاهرة تُحكِم قيودها، والزمن يسير باتِّجاه عكسي لما يريده الشاعر، هندسة الوجود تسيطر على رائحة الحياة، وتدور الذات في متاهة الحياة اليومية المخيفة، ويصبح القتل رمزاً لكلّ أشكال القهر، ويقيم المونتاج الشعري غابة من التداخل بين معطيات الحياة، مازجاً بين ما هو شخصي، وما هو جمعي.
ويستعرض الشاعر، بشكل شعري رفيع المستوى، تفاصيل حياته اليومية الواقعية التي هي رموز للحياة في المدينة العصرية: (أتوبيس 124 - كلّيّة الطب - دخان الغليون في الكافيتريا - بعض المثقّفين - كبريت - ساعة تدقّ - شريط القطارات - الشوارع...)، ويظلّ معنى الازدحام عبئاً، بامتداد النصّ، يطرح إحساسه الشخصي الدائم بالاختناق، وبالوحدة داخل هذا الازدحام، وبأنه منفيّ داخل وطنه. ومن هنا، يكون مبدأ الرفض الذي يبرّر المعنى الفلسفي الذي يستنكر وجود القاهرة، بل وجوده الشخصي نفسه. لكن، بالرغم من كلّ شيء، يظلّ الشاعر البعيد كلّ البعد عن العدميّة، يحلم بالانماج بتاريخ مصر، وبماء نهر النيل:

صلصلة قيودي تجرُّني،
في الصباح:

أتوبيس 124،
كلّيّة الطب - دخان الغليون في
الكافيتريا - بعض المثقَّفين.
وتتضخَّم دائرة/ زنبقة وحشية
ياالله ! زنبقة وحشية!

النيل

ساجد
من بدأ أوّل وردة قامت وصمتك ضفّتان؟
عطش السنين صفاؤك السطحي، أم بدأ الحوار؟!
رأيت.. أدركت، اختبأت مقلِّداً حزن اليمام موحِّدا.
ساجد
من بدأ أوَّل وردة قامت وصمتك موتتان:
أرق السنين نسيمك المطوي، أم شوك الديار؟
سبحت في الزمن.. استبحت تمثُّل الموت، انقطعت
عن الكلام مُسَهَّداً.
إني وحيدٌ مثل وحدتك الطويلة..
شدّني لخلودك المعقود.

ساجد
من بدأ أوَّل وردة قامت وصمتك طعنتان؟
لا شمس،
لا كبريت،
لا تبغي الحوار.

رأيت.. يا ما قد رأيت، ولم تحرّكك المنى
لم تغرك الأشعار
لم تضطرب للريح،
لم تصعد لأعلى.

(آه من لحن الفرار:
صار منفاي الوطن
وطني صار الفرار)
يقترب..
دخان يقترب
ساعة، على عكس إيقاعات القلب تدقّ

لكنني أرى:
أرى يوماً - ربَّما قريب كأصابع اليد - يأتي
يقف العالم معصوفاً، ويثبت كلّ ذي حال
على حاله:
اليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل،
والكتاب الخائن تنحلّ عنه أحرفه،
والماء المغتصب ينتفض،
الذبائح تستيقظ، والخوف يصير التيّار الجارف
النهر الذي سكت ينطق، ومن تكلَّم يسمع
يوماً.. ربَّما قريب كدم محتقن.
اقتربْ، يا دخان،
ويا عرباتُ، ازحفي،
وانطرق- يا حديد- على قبرة القلب.

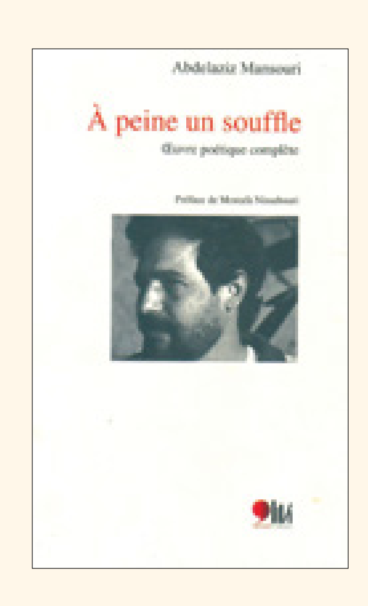
لا القاهرة تبقى قاهرة
ولا الدلتا دلتا
ولا الشاعر مسجوناً في لسانه.

ساعة تدقّ
«الوقت متأخِّر»
والسماء تترك الغرفة للأجنحة السوداء، ينثرها
طائر الرعب الأليف،

آه، شريط القطارات،
يخرجون للشوارع نزفاً من جرح أبله،
يسابقون الضوء الخائب،
ويقومون من سقطة إلى أخرى، كالديدان المشرقة..
ما أبهج المرارة!!

نام المقطّم فوق جفني،
وظلّ قفص الصدر يحبسني
غبياً وعصفوراً خريفياً
اقذف حصان النار يرفسني،
أو صبَّني في النهر محلولاً هلامياً.

العدد 106 يونيو 2016



عبد العزيز المنصوري..
العائد من النّسيان

تقديم وترجمة: مبارك وساط

تقرأ قصائد للشّاعر المغربي الفرنكوفوني، عبد العزيز المنصوري، فتشعر أنّك أمام شاعر مبدع ذي صوت متفرّد ونظرة إلى العالَم، يسِمها عمقٌ أكيد. و- بالطّبع- إنّك ستتساءل عمّا يجعل هذا الاسم شبهَ مجهول، بل مجهولاً من قِبل من يكتبون عن الشّعر والشّعراء، في المغرب نفسه (الذي هو بلد المنصوري) وخارجَه.

وبالفعل، فقبل صدور الأعمال الشّعرية الكاملة لعبد العزيز المنصوري - تحت عنوان «نَفَس، بالكاد»، في إبريل/نيسان، من هذه السّنة، كان متعذّراً العثور على كتاباته، ومن أراد أن يبحث عنها، بإصرار، فلن يجد- في الغالب- سوى نصوص له، سَبَق أن نُشرت في مجلّة «Sooffle» (كانت قد ظهرت إلى الوجود سنة 1966، ثمّ أصبحتْ، لاحقاً، تحمل اسمَ «أنفاس»- أيضاً - إضافةً إلى اسمها الفرنسيّ، وذلك بعد أن صار لها قسم عربيّ)، أو نصوص أخرى كانت قد نُشرت في أعدادٍ من مجلّة «أنتيغرال» أو «كلمة» (وهذه الأخيرة فرنكوفونية أيضاً، وقد توقّفت عن الصّدور، منذ عقود).

من أجل الحديث عن عبد العزيز المنصوري، نبدأ بأهمّ تاريخين، ينبغي أن نعرفهما- بدايةً - بخصوصه: ولادته سنة 1940 في مدينة سَلا، ووفاته في العام 2001، في الدّار البيضاء.

نشير هنا- أيضاً- إلى أنّ أعمال عبد العزيز المنصوري الكاملة، المُشار إليها آنفاً، والصّادرة عن دار «فِيرغُولْ إديسْيُون» في طنجة، إنّما قام بجمعها وتنظيم محتوياتها والتّقديم لها، الشّاعر المغربي الفرنكوفونيّ مصطفى النّيسابوري، ساعدَتْه في ذلك جوسلين اللعبي وزوجُها عبد اللطيف اللعبي. وقد اعتمدنا، في هذه المقالة التّعريفيّة بعبد العزيز المنصوري، إلى حدّ بعيد، على مقدّمة مصطفى النّيسابوري المنكورة.

كان المنصوري، في حياته، ميّالاً إلى نوع من العزلة والابتعاد عن الأضواء وعن وسائل الإعلام. ويُشيرُ مصطفى النّيسابوري إلى ما شَكّل حالةً استثنائيّة، في هذا السّياق، لدى المنصوري؛ ويتبدّى في كونه استجاب، في نهاية خريف 2000، لدعوة من «بيت الشّعر» في الدّار البيضاء، وشارك في قراءات شعريّة، رفقة شعراء آخرين.

لا يعني هنا أنّ شعره لم يكن فيه حضور للعالَم الخارجيّ، بل إنّنا، على العكسيّ، نجد أنّ المسافة التي احتفظ بها إزاء ما يحيط به، مكّنتْه من إدراكٍ شاعريّ عميق وقويّ للعالَم من حوله.

ولم يكن عبدالعزيز المنصوري يميل إلى الحديث في شؤون الأدب، مع أصدقائه المُقرّبين، بل كان ينصرف معهم إلى إثارة شؤون والحياة اليوميّة، وشجونها. وهكذا، هو لمْ يكتب أبداً في الصّحافة، عن تصوّره للأدب، ولم يحدثْ أن منح الفرصة لأن يُجرَى معه حوار صحافيّ. وكان ينشر في مجلّات متميِّزة، و- بالطّبع- غير جماهيريّة. ففي فترة باياته الأدبيّة- مستهلّ النّصف الثّاني من ستّينيات القرن الماضي- نشرتْ له مجلّة تصدر في فرنسا قِصّة قصيرة تحمل عنوان: «انتحار طائر نادر»، كما ظهرت له قصيدة ذات نَفَس قصصيّ في «Souffle - أنفاس» (ستليها قصائد) بعنوان «مرحلة».

وقد كان لحرب 1967 أثرُها على شعره، ثمّ إنّه كفّ عن الإسهام في المجلّة المغربيّة المنكورة. وكانت اليد العاملة مطلوبة في ليبيا بعد 1969، فتخلّى شاعرنا عن وظيفته، ومضى في تاكسي كبير، رفقة مجموعة من أبناء بلده، صوب ليبيا. هكذا اشتغل هنالك شهوراً، ولأنّ عائلته لم تكن غنيّة، فقد كان يُرسِل إليها قسطاً وافراً من أُجرته. لكنّه بدأ يشعر بأنّ حياته، هنالك، لم تكن، في الواقع، لِتُطاق، ثُمّ «جاءه» نداء الشّرق، فانطلق صوب بيروت، حيث سيتعرّف إلى عدد من شعراء المشرق، وخاصّة شعراء مجلّة «مواقف» التي كان يشرف عليها أدونيس. وبعد عودته من لبنان، سيقوم عبد العزيز المنصوري بترجمة عدد من قصائد شعراء مشارقة، ومختارات من «المواقف والمخاطبات»، للنِّفّري، إلى الفرنسيّة.

تتشكّل أعمال المنصوري من ثلاث مجموعات، لم يُرتّبها النيسابوري حسب التّوالي الزّمني لِما تتضمّنه كلٌّ منها من قصائد، وهي: «كتاب الماء»، و«قصائد متفرّقة»، و«زيلاشة: قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها».

العدد 107 يوليو 2016

شهادة:

المنصوري في سائر الأيّام

تعرّفتُ إلى عبد العزيز المنصوري سنة 1966، غِبّ مساهمته الأولى في مجلّة «Souffle- أنفاس». في اليوم الذي التقيته لأوّل مرّة، وجدتُ أمامي شابّاً بشوشاً، باسماً، حيويّاً في هيئته، ومن دون نزوع إلى التّباهي. وكان يتكلّم بصوت هادئ، وكان- على الخصوص- يُحسن الإصغاء إلى ما يقوله مسيّرو المجلّة الآخرون الذين كانوا حاضرين يومها. وعلى العموم، فهذه اللقاءات كانت تجري في الرّباط، في مقرّ المجلّة، في نطاق أشغال تهيّيء الأعداد المرتقَبة، وكان يَحضرها بانتظام. كان يشتغل، حينذاك، في الإدارة المركزيّة لإحدى الوزارات، ويسكن في البيت الذي وُلد فيه، في أحد الأحياء العتيقة، في مدينة سَلا، رفقة عائلته. ومثل أغلب الشّبان المغاربة العُزّاب الذين كانوا يعيشون مثل ظروفه، كان يشعر بضرورة أن يساهم في المصاريف اليومية لوالديه.

منذ صيف 1971، كان المغرب يمرّ بفترات خطيرة. ففي خضمّ الأحداث التي كانت تهزّ البلاد خلال تلك السّنوات الكالحة، وفي سنة 1972، تحديداً، تمّ اعتقالُ شَبعة (محمّد شبعة: فنّان تشكيلي مغربي)، الذي كان شاعرنا قد أصبح يشتغل في محترفه للفنون التّخطيطيّة، وأُلقي به في السّجن بتهمة «المساس بأمن الدّولة»، وسيُفرج عن الفنّان التّشكيليّ بعد سنة من اعتقاله، لكنّ أنشطة المحترف لن تعود إلى الوجود مجدّداً. وعاد عبد العزيز المنصوري إلى بيت عائلته في سلا، وسيبقى فيه فترة، يُعيد فيها تأمّل أموره، برَويّة، ثم قفل إلى الدّار البيضاء ليقيم فيها بشكل نهائي هذه المرّة، بعد أن التحق بوكالة تَواصل مهمّة في المدينة (كان يُقال إنها «وكالة إشهار» في تلك الأيّام). وتزوّج، عاقداً العزم على أنْ يعيش حياةً منضبطة، كما في الحقبة التي كان يشتغل خلالها في الوظيفة العموميّة. وكان سعيداً في تلك الأيام باقتنائه كتاب «الأغاني» للأصفهاني.

التقيتُه في الدّار البيضاء خلال التّسعينيّات، بالصّدفة، و- تحديداً- في الشّارع الذي كان يقطن به في حيّ «غُوتييه»، فيما كنتُ ماضياً لزيارة واحد من معارفنا المشتركين، وقد كان يسكن في الحيّ نفسه.. كان ذلك الرجل نفسه، الطّلق المُحيّا، والودود، الذي عهدته في السّنوات المنصرمة، وقد احتفظ بأسارير الشباب وبالبساطة الأنيقة التي كان عليها في أثناء لقائنا الأوّل في الرباط.

وفيما كان منشغلاً بإدخال تعديلات على «قصائد صغيرة تمّ الوصل بين أطرافها»، أصيب، فجأةً، بتوعّك، وشعرَتْ عائلته بقلق شديد. أُدخل الشّاعر المستشفى، لكنّه، رغم حالته ورغم نصائح طبيب أمراض القلب الذي كان يعالجه، بقي على توتّره الذّهني، يعيش حمّى انتظارٍ ما، ودُوارَ قلق ملازم، ثم عاد إلى بيته، وفيما ساد الظّن بأنّه استعاد عافيته، انتابته أزمة جديدة أيّاماً بعد ذلك.

وقد توفّي في السّابع من ديسمبر/كانون الأول، سنة 2001.

ليس الحديثُ عن حياة عبد العزيز المنصوري وأعماله بالأمر السّهل؛ فهو لم يكن بالمعروف فعلاً، وكان يتمسّك بعزلة صارمة إزاء العالَم الخارجيّ، إذا استثنينا- طبعاً- العلاقات التي كان يحافظ عليها، على المستوى الاجتماعيّ، بارتباط مع العمل الذي كان يقوم به في سائر الأيّام.

رغم ما كان يعدّه متتبّعو مَساره، في وقت معيّن، بأنّه انطواء على الذّات مِن قِبله، فقد كان يبرهن- باستمرار- على أنّه لا يفقد، أبداً، ارتباطه الخاصّ بالأدب، فقد كان يقرأ كثيراً.

وهو لم يكنْ ميّالاً إلى الخوض في الحديث عن حياته الشّخصية، ولا عن نشاطه في مجال الكتابة. وكان يحلو له، في رفقة أصدقائه المُقرّبين، ألّا يتحدّث إلّا عن الأمور البسيطة وعن مشكلات الحياة اليوميّة، مشيراً- أحياناً- إلى الحِمْية التي كانت قد فُرضتْ عليه، فيما يخصّ الغذاء.

مع هذا، ورغم الارتباط الشّديد لكتاباته بذاته (...)، فإنّ عبد العزيز المنصوري بقي راسخ الانتماء إلى الذّاكرة الثّقافيّة لجيلٍ بأكمله.

هامش:

* شهادة مصطفى النّيسابوري (مقاطع من مقدّمة الأعمال الكاملة لعبد العزيز المنصوري)

ليلة تمضي نحو الصباح

(مقاطع شعرية)

عبدالعزيز المنصوري

ترجمة: مبارك وساط

- 1 -

كلُّ شيء، ولا شيء..
بدايةُ ونهايةُ ليلةٍ
تمضي نحو الصّباح
عابرةٍ، وبلا غد
كلّ الحاضر
بأزقّته وبيوته..
كلّ المستقبل المقيّض له أنْ يصير
ذكرى بعيدة
كلّ الماضي
المُغطّى بالغبار
مقلوب الغطاء
لا يطاله الضّوء
ما يجب أن يكون
وهو لن يكون
ما كان،
وكان ينبغي ألّا يكون
ما كان ولمْ يعد
النّظرات المنثورة على البلاط
والتي ترتفع وتنخفض
مع المدّ
النّظرة التي ترى كلّ شيء
شديدَ القرب وشديدَ البعد
تقبض على الرّوائح
التي تسلك الطّريق متباطئة.

- 2 -

كلّ شيء ينبغي أنْ يُكتب مجدَّداً



الغضب المقدَّس والابتسامة المقدَّسة
اللذان يأتيان مع النّهار
اللذان ينامان في الفِناء
كلّ شيء يجب تدميره
وإعادةُ إنشائه
شتاتُ المترادفات
انتظاماتُ الجِناسات
كلّها تمضي.. كلّها تأتي
الأشْتيةُ وبناتُ عمومتها
تولَد وتموت، كبيرةً أو صغيرةً
وبلا قيمة.

- 3 -

الطّريق طويل
ينظرون إلى السّاعة
كلٌّ أمام خوفه
إنّه موتُ لحظةٍ، موتُ إنسان
ماذا تُصبح السّاعات
التي ترحل عنّا؟
إنّها تُخلّف عَرَقاً
وعُثّاً
إلى أين يمضي الإنسان الذي يَمرّ
بعد أن يكون قد أفرغ كأسَه؟
لا أحد سلّم عليه بحرارة!
وشخصٌ آخر سيجلسُ حيثُ كان
الرأسُ قاعةٌ مُغطّاة الجدران باللبَد
للكاتبِ تقلّباته النّفسيّة
لقد أضاع مركبَه،
ولم يعثر على مجاذيفه.

- 4 -

حين يبتسمُ الزّمن
يخفره النّسيم،
ويذوبُ في الفم
فتكون له نكهة الكَرز
حين يبتسم
لابِساً قوسَ قُزح
تكون الأزهار سبّاقةً لرؤيته
فتكتسب الخلود
يجمعها المرء في نظرةٍ
تُنافس فراشات الغروب
على الألعاب الغراميّة
التي يقوم بها الرَّحيق تجاه غُبار الطّلع
حين يبتسم
تكون الغَلّة جيّدة
يأخذ القلب ويُعطِي
يتألّم.. ينسى، ويَغفر.

- 5 -

يُفارقنا الزّمن
مع هبوط الليل
تاركاً خلفه حلماً
مأهولاً بالوطاويط
في مدينة البُرُنز
المنسحبة إلى حدائقها
يلتمع الصّمت
مرآةً، ظهرُها بلا طلاء
يتركُ صيغةً تتعذَّر قراءتُها
مشدودةً بدبّوس إلى الباب
الجوّالون يحلّون غوامضها
كلّما أصبح القمر في المحاق
لا للإزعاج بأيّ مبرّر
المُسجِّل الآليّ
يجيبُ مُخبراً بِغيابٍ على الطّرف الآخر،
ويُحيل على «التّيليتيكس»
لحظةٌ لقول «صباح الخير»
لحظةٌ لقول «شُكراً»
وللتّظاهر بأنّ هذا
يومٌ جديد.

- 6 -

يعود إلينا الزّمن
على مِحفّة صُنِعت كيفما اتّفق،
ممدَّداً أمام باب النّهار
في انتظار الإسعاف
من سيعتني بعاهاته
نحن نمشّط عُرْفه
نَحمله إلى الخارج
نُحَمّله وِزر كلّ الأضرار
الزّمن هو الذي نفتقده أكثر
كبشُ الفداء قد ضُحِّي به
موسومَ الجبهة بقطرة دم
من أجل إبعاد «التّيفوس»
أمام أعيننا يُصبحُ فضاءً
ثمّ يأكله الفضاء
تبقى فتافتُ
تنقرها طيور
الطَيور ترفرف بأجنحتها..
تضيع في السّماء
السّماء الزّرقاء تصبح سوداء
بعد النّهار، يحلّ المساء
الفِرَق العاملة ليلاً
تهيّئ في مستودع الثّياب
قنابلَ حارقة
صواعقُها على أجفانهم.

- 7 -

رياحٌ تهبّ
على حيواتٍ وجيزة،
كانت لها أحلام مشدوهة
طُمِرت في غالب الأحيان
رياحٌ متسكّعة
مشحونة إلى أقصى حدّ
تُفرّق النّاس
وتدفع الصّخور
الأزهار الشديدةُ الخِفّة
تفقد بَتلاتها.
ولتعثُر عليها من جديد
تتأكسَد في احتكاكها بالهواء
إنّها تتطاير سجينةً

في سماءِ الصّخب الصّافية
إنّها تنمو إلى أعلى
إذ ترغب في العودة إلى سطح الأرض.

- 8 -
الانعزال غريزة قديمة
لكنْ، حتّى وإن حاقتْ بالمرءِ الظُّلمة
فإنّ ذبالةَ شمعة صغيرةً
تغدقُ عليه سيول الأمل
نتعلّم أن نقرأ الأحكام
على شفاه الصّمت..

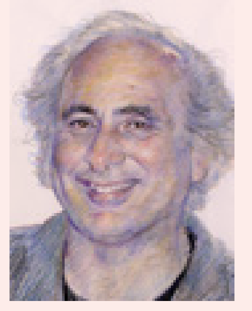
نسمع الأصوات بصورة أحسن
إذ يَحلّ الليل
نسمع قلباً يدقّ..
إنّها المدينة وقد اعتراها الخوف
ظِلٌّ يحتلّ الأرصفة
يمنع الحُلم من المرور
إنّها المدينة كلّها، في عزلة
القلوب تجتمع وتتآزر،
لِتخلق توازناً
حين ترتعد الأرض.



- 9 -
الزّمن يُشعل ناراً كبيرة
مستعملاً خشباً أخضر
يتصاعد منه دخان كثير
مُسربَلاً بالضّوء
إنّه يتحكّم في اندفاعه،
فيكون، مرّةً، جدولاً سريع النّضوب،
وأخرى، سيلاً جارفاً
قطرةَ ندىً ثمينة
الزّمن يكبر معك
الزّمن يعتني بكلّ شيء
إنّها الحياة تبدأ،
والحياة تستمرّ
إنّه يتجدّد
ماتِحاً من ينابيع ضارّة
من ينابيعِ المسافات الحارقة
التي استولى عليها الأفق.

- 10 -
أيّةُ مهارة عالية ستوجّه يدك
بين العوسج
من أجل أن تَقطف العِنبيّة
التي تُوقِف الآلام؟!
هنالك جرحى يُجيلون، فيما حولهم،
نظرة قويّة،
ومنهم من يدلق
ملءَ بئرٍ من الكَرب
نرغب في مَلء صندوق بالقمامة
واستغلال لحظةٍ تصحو فيها السّماء
لإفراغه في مكان ما،
وإغلاق الباب في وجه الكابوس
الخوف يُرافقك..
ولتدَفِّئ سريرك
حينما لا يأتي النّوم،
سيكون الحُلم دائم الحضور.

العدد 107 يوليو 2016



ستيفانو بيني

ورثة لا نراهم

لست خبيراً كبيراً في السينما. ولذا فإن انطباعاتي عنها هي انطباعات المُتفرِّج وليس الناقد. ولكن مثلما أستطيع أن أقول عن الأدب إن الكتب الإيطالية في القرن العشرين أفضل من الكتب الحالية أستطيع أيضاً أن أقرّر أن تدهور السينما لدينا في السنوات الأخيرة يبدو لي أكثر وضوحاً.

يتذكّر الجميع دي سيكا، وروسيليني، وفيليني، وبازوليني، وانتونيوني، والعصر المزدهر للكوميديا الإيطالية مع مونتيتشيللي، وريزي وغيرهم الكثير، والتجريبية عند كارميلو بيني وعبقرية توتو. أود أن أقول إنه لم يعد هناك في السينما الإيطالية فنانون مثل هؤلاء. هناك مخرجون مؤهلون تأهيلاً راقياً، ومديرو تصوير كبار، ومصممو ديكور لديهم الطموح، ولكن الأصالة والتفرُّد قليل لدينا.

فالكوميديا الإيطالية على سبيل المثال، والتي قَدّمَتْ لنا روائع مثل «المجهولون المعتادون» و«التجاوز»، لمجرد ذكر بعض العناوين، تغيّرت بالتأكيد تحت التأثير السيئ للتليفزيون.

الأفلام تُدِرُ عائداً كبيراً، ومليئة بالقفشات المضحكة، ولكنها ترتكز على سوقية سهلة، وسيناريوهات مُتكرّرة ومتطابقة، وليس فيها أي تجديد. الممثلون على شاكلة زالوني وأفلام مثل «البلهاء المعتادون»، ظواهر تليفزيونية أكثر منها سينمائية. وهم ناجحون، ولكنني لا أعتقد أن أفلامهم سوف تبقى في الذاكرة بعد خمسين عاماً. ربما أفضل من يعمل في السينما اليوم مؤلفون مثل كورادو جوتزانتي وشيبري ومارسكو، ولديهم سينما مُتقدّمة، وفكاهة راقية.

أما ورثة من فيليني وبازوليني فربما كانوا موجودين ولكننا لا نراهم. ويُعدّ المخرج الأهم هو ناني موريتي، فهو يصنع أفلاماً ممتازة، ولكن أفضل أنشطته منذ فترة طويلة يتمثل في مساعدة المخرجين الشبان. لم يعد يصنع أفلاماً مثل «البيضاء» أو «الصلاة انتهت». في مهرجان «كان» رأينا غاروني، الذي ظهر لأول مرّة بأول فيلم له بعنوان «المحنط» وكان فيلماً جميلاً، ولكنه الآن ضائع في متاهات الجماليات.

ويريد سورنتينو أن يكون الوريث الشرعي لفيلليني. وهو رائع من الناحية التقنية، ولكن ليس لديه جنون فيلليني وابتكاراته، وفيلمه «الجمال العظيم» يُعدّ منتجاً يخاطب الذوق الأميركي، وليس فيه مكان للتغنّي بمدينته روما.

هناك صانعو أفلام ممتازون من الشباب، وبصفة خاصة مؤلفو الأفلام الوثائقية. نذكر منهم ألينا ماراتسي، صاحبة فيلم «الجميع يتحدثون عنك» وإريك جرانديني صاحب «الفيديوقراطية» وهم ليسوا من الشباب الصغار، ولكن أعمالهم مثيرة جداً للاهتمام. وسجّل هذا العام أيضاً الظهور الأول لباولو ميتون بفيلم «المصلح». وينتمي إلى موجة الأفلام المستقلة، والذي تَمّ توزيعه بعد ثلاث سنوات كاملة من إنتاجه.

أما بالنسبة للممثلين فالموقف أسوأ. فقد توفي ماسيمو ترويزي وترك فراغاً كبيراً. بينيني، الممثل الموهوب الأكبر في السنوات الأخيرة، أصبح الآن ممثلاً للحكومة، يمدحها كثيراً وتهواه هي أكثر. كان هو الأمل الوحيد لكي يرفع من مستوى الأفلام الكوميدية الإيطالية ويضعها على القمة، ولكنه لم يعد يحاول في هذا الطريق.

هل أنا متشائم؟ ربما، أيضاً لأن أحد كتبي قد تحوّل إلى فيلم رديء حقاً.

ولكننا لن نيأس. وبعيداً عن المهرجانات وبساطها الأحمر، فإن ما يعطينا الثقة هو تألق العديد من صُنّاع السينما المستقلة، الذين يستطيعون بالوسائل التقنية الحالية أن يفعلوا كل شيء بأنفسهم، ويبشروا بمفاجآت ممتازة.

لأن الخطأ ليس من جانب المخرجين والممثلين، ولكنه بالأساس خطأ المنتجين والموزعين الذين لا يبحثون مطلقاً عن الجودة. مثال: فيريرو، أحد رجال الأعمال المتضخمين، المشهور باسم فيبريتا، بعد أن راكم ثروات من حالات الإفلاس جعلته يملك العديد من قاعات العرض السينمائية، اشترى الآن فريق سامبدوريا لكرة القدم. مثل هذه الشخصيات التي كانت ذات يوم موضوعاً لسخرية ممثلين مثل جاسمان وألبرتو سوردي، أصبحوا الآن سادة السينما الإيطالية.

سوف نرى في السنوات المقبلة. وفي الوقت نفسه، نأمل أن تصبح المواهب الشابة قادرة على تقديم أفلامها، وأن يعثر بعض المخرجين على ما يلهمهم بصناعة أفلام جيدة، وأن تتوقف السينما الأميركية عن الهيمنة، واحتلال سبعين بالمئة من قاعات العرض.

آسـيا جـبّار..

خطاب فرانكفورت (22 أكتوبر 2000)

(ألقته بمناسبة نيل جائزة السلام الممنوحة من قِبَل الناشرين والكتبيّين الألمان)

ترجمة وتقديم: عبدالحميد بورايو

يُمَثِّلُ المُنجَز الفَنّي والأدبي عند الأديبة آسيا جبّار حقلاً خصباً من حيث غناه النوعي؛ كتابات أدبية وإنجازات فَنّيّة، ومن حيث تمثيله لفترة تاريخية عاشها المجتمع الجزائري منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم. وهي فترة تبلورت فيها الحركة الوطنية السياسية ومعالم الثّقافة الوطنية بمختلف أشكالها التعبيرية، والتي أثارت أسئلة تتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهويّة؛ وهي نفس الأسئلة المطروحة في أعمال آسيا جبار الروائية: (العطش، القلقون، أبناء العالم الجديد، القبّرات الساذجة، كم هو شاسع السجن، نساء مدينة الجزائر في بيتهنّ، الحب والفانتازيا، ظلّ سلطانة، بعيداً عن المدينة، وهران.. لسان ميّت، ليالي ستراسبورغ، المرأة المفقود ضريحُها، لا مكان لي في بيت أبي...) وكذلك في الأعمال الأخرى السردية والشعرية والمسرحية والسينمائية: (أحداث صيف جزائري، بياض الجزائر، جمال يوسف، الأصوات التي تحاصرني، أشعار من أجل جزائر سعيدة، الفجر الأحمر (مسرحية)، نوبة جبل شنوة (شريط طويل)، الزردة أو حقول النسيان (شريط وثائقي).

تجمع أعمال آسيا جبار بين الصوت الحميمي للذات والتعبير الحرّ عن المكبوتات الجمعية، ومعاناة الإنسان، والتوق إلى الانعتاق من صنوف الإكراهات، واستحضار كلّ من التاريخ والذاكرة الجمعية، ليتجسّد كلّ ذلك في أشكال من الإبداع الموغِل في التجريب والمتجاوز للكتابة النمطية الثابتة، فتستثير الأسئلة العميقة الباعثة على التأمّل أكثر مما تقدّم الأجوبة الجاهزة في ما يتعلّق بالتاريخ والمجتمع والهوية.

قمنا بترجمة الخطاب الذي قدّمته في احتفال تكريمها وتسلمها لجائزة السلام الممنوحة من قبل الناشرين والكتبيين الألمان في 22 أكتوبر من سنة 2000؛ قبل رحيلها بعقد ونصف تقريباً (بداية 2015).

يتميز هذا الخطاب بكونه يقدِّم صورة مختزلة للمسيرة الأدبية والفَنّيّة للكاتبة، رسمتها الأديبة آسيا جبار، مقدِّمة مجموعة من الإجابات عن الأسئلة المثارة حول موقفها من قضايا الوطن واللّغة والمجتمع الجزائري. وهي إجابات تمثل في الحقيقة صورة واضحة للظروف التي أحاطت بحركة الكتابة الأدبية باللّغة الفرنسية في الجزائر المنبثقة في الفترة الاستعمارية. وهي صورة تختلف تماماً عن تلك المتعلّقة بكتاب عرب آخرين كتبوا باللّغات الأخرى غير العربية عن قصد، نابع من اختيار حرّ، دون أن تكون هناك ظروف قاهرة تجبرهم على ذلك، وعددهم كثير، وقد اختلفت دوافعهم باختلاف وضعياتهم.

هدفنا من هذه الترجمة التعريف بقطب من أقطاب الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية، نالت حظوة عالمية، فقدتها الساحة الثقافية الجزائرية منذ سنتين، وقد حظيت بعناية أوساط مختلفة في الجزائر؛ وأقيمت حول أدبها الملتقيات، وتأسست جائزة باسمها في المعرض الدولي للكتاب الذي يجري كلّ سنة في عاصمة الجزائر تحت وصاية وزارة الثّقافة، من خلال نشاط مؤسّسات النشر والتوزيع العموميّة.

يمثّل الخطاب بياناً أدبيّاً تطرّق لمجموعة من الطروحات المتعلّقة بوظيفة الأدب ودوره في فترات التأزم الاجتماعي والسياسي، من خلال تجربة رائدة في مجال الالتزام بقضايا المرأة والوطن والإنسان عاشتها الأديبة سواء في أثناء ثورة الجزائر وفي فترة ما بعد الاستقلال، وكان ذلك خلال نصف قرن (النصف الثاني من القرن العشرين). لاقيتُ بعض الصعوبات في ترجمة الخطاب، لأنه صادر عن أديبة كثيراً ما تلجأ في تعبيرها إلى المجاز، مما يصعّب مهمّة المترجم، لأنّ لكلّ لغة طريقتها في التعبير المجازي، ويصبح البحث عن معادل للصورة المجازية ضرورة ملحّة لتعويض الترجمة الحرفية للعبارات. كما أن النص مرتبط بظروف عاشها المجتمع الجزائري، كانت أحداثها وخلفياتها السياسية حاضرة في أذهان متلقّي الخطاب، فاكتفت الكاتبة بالتلميح إليها، وحاولنا في الهامش توضيحها، لكي لا يغيب عن القارئ فهمها. كما قمنا بوضع هوامش لمساعدة القارئ على فهم مفردات مألوفة في الثقافة الجزائرية، غير أن معانيها قد تكون غير واضحة بالنسبة إلى غير الجزائريين).



آسيا جبار

نصّ الخطاب:

1

«وأنا أتلقّى اليوم أمامكم، سيداتي سادتي، جائزة السلام من الناشرين والكتبيّين الألمان، أخشى أن ينوء كاهلي تحت الحمولة الرمزية لهذه الجائزة الممنوحة.

أريد أن أقدّم نفسي أمامكم على أني مجرّد امرأة كاتبة تنتمي إلى بلاد مضطربة وممزّقة. لقد تربّيت وفق عقيدة إسلاميّة، هي عقيدة أسلافي منذ أجيال، شكّلتني عاطفيّاً وروحيّاً، لكن، أعترف بأنها جعلتني أواجه نفسي بفعل المحظورات التي عجزتُ حتّى الآن عن التخلص منها تماماً.

أنا أكتب إذن، وبالفرنسية، لغة المُستعمِر التي أصبحت مع ذلك، وبالضرورة، لغة أفكاري، في الوقت الذي مازلت أحبّ، وأتألّم، وأصلّي (لما يحدث أن أصلّي أحيانا) بالعربيّة، لغتي الأمّ.

بالإضافة إلى أن لغة الجماعة التي أنتمي إليها، لغة البلاد المغاربيّة، وأقصد بها البربريّة، لغة «تين هنان»، ملكة الطوارق (1) حيث ساد النظام الأموسي (2) لفترة طويلة، وهي لغة يوغرطة (3) الذي رفع لواء المقاومة عالياً ضدّ الإمبرياليّة الرومانيّة، هذه اللّغة التي ليس بإمكاني أن أنساها، وهي التي وسمتني وتحضرُني على الدوام، مع أني لا أتكلّم بها، وهي الصيغة، التي تجعلني، رغماً عنّي، ومن أعماقي، أقول «لا»، بوصفي امرأة، وبالخصوص، فيما يبدو لي، في جهدي المثابر بوصفي كاتبة.

إنّها لغة رفض الاختزال، إن صحّ التعبير. يمكن بالأحرى، بهذا الصدد، ذكر الرغبة في التجذّر أو إعادة التجذّر، أي العودة إلى الأصول، أريد أن أؤكّد بأني لو كنت سَلْتيَّة أو بَاسْكِيَّة أو كُرْدِيَّة (4) لكان الأمر نفسه بالنسبة إليّ: القول «لا» لبعض المراحل الأساسية في مساري... وقول ذلك عندما ينبجس من ذاتك، ويرتعش فيها، في ظروف هيمنة سلطة ذات ثقل كبير لدولة، لدين أو لضغط ما يسعى بجميع السبل لمحو هذه اللّغة الأولى... فقول «لا» هكذا، يمكن أن يبدو «لا» للتعبير عن التعنّت، وعن الصمت، وعن رفض المشاركة في دفعة جمعية للإغواء - أو الموضة -. لم يكن هذا الميل الغريزي مجرّد تحفّظ فردي، لكن قد يكون قول، أحياناً، «لا» مجّانيّاً، أو هو اعتزاز خالص بالظلّ... عموماً إنّه كمال الأنا الثقافية والخلقية، هذا الانكفاء ليس دافعه الحذر ولا العقل، باختصار، هذا الـ«لا» المقاوِم الذي ينبجس منك أحيانا حتّى قبل أن ينجح عقلك في تبريره، هو، طبعاً، هذا الاستمرار لـ«لا» الباطنيّ الذي أسمعه في نفسي، في شكل وصوت بربريّين، والذي يبدو لي أنّه يمثّل قاعدة شخصيّتي أو استمراريتي الأدبيّة.

لا شكّ في أنّ بربر التاريخ المكتوب، المكتوب، بصفة خاصة، باللاتينية من قِبَل سالوست (5) Seallust، السياسي المنحرف، والمؤرخ الرهيب، مؤلّف الكتاب المأثور «حرب يوغرطة»، قبل التاريخ الميلادي بقرن... هؤلاء البربر.. بربر التاريخ الغربي - إذن - الذين قدّموا دوماً على أنهم الأعداء الألدّاء.

لكن، يكفي أن يقوم يوغرطة، غير المدجّن، بالذهاب إلى آخر الشوط في تحدّيه لروما التي لم تُقْهَر بَعْدُ وقتئذ - كان ذلك قبل 50 سنة من عهد جيل سيزار - ليتمّ في إفريقيا الشمالية، عند كلّ مقاومة ضدّ المحتلّين التالين (ضد العرب، الإسبان، الأتراك ثم الفرنسيين) استحضار شبح هذا السلف البطل.

2

تحدثت عن استمراريتي الأدبيّة، وهذا المفهوم الزمني يمكن أن يثير اللبس. أكتب وأنشر منذ أربعة عقود، على الأقلّ.

مهما كان الأمر، كان حريّاً بي أن أقدّم نفسي أمامكم، بغياباتي، بأوقات صمتي، بتردّداتي، بامتناعاتي القيمة أو الجيدة، التي لا أفهمها على الدوام، على الأقلّ في هذه اللحظة، أضيف أيضاً هروبي (لأني في حاجة فعلاً إلى فضاء للكتابة)؛ أقصد - بالأحرى - مَنَافِيَ.

لا أعرف سوى قاعدة، من الأكيد أنّها معلومة وجليّة، شيئاً فشيئاً، في العزلة، بعيداً عن الانتماءات الأدبيّة: عدم ممارسة الكتابة، للضرورة.
كتابة حفر، انفاع في الظلام والعتمة! كتابة «رافضة» لـ«رفض» المعارضة، للثورة، أحياناً تكون خرساء، تهزّك وتخترق كيانَك كلّه. رافضة، لكنها أيضاً كلية الرفض، أي كتابة للمقاربة، للإنصات، لحاجة إلى التقرُّب من.. إلى تطويق حرارة بشريّة، تضامن، إنها حاجة بدون شكّ مثاليّة لأني قادمة من مجتمع حيث العلاقات بين الرجال والنساء، خارج العلاقات الأسريّة، هي من القساوة، من الضراوة بحيث تجعلك فاقداً للصوت.
في المنطلق، قبل الانبجاس الأوليّ والمُبَكّر لنشاطي، بوصفي كاتبة، توفّر فضاء مُعطى، أُفُق انفتح فجأة، حظّ لم يكن منتظراً. من الأكيد أنه في الواقع لن أكون أبداً كاتبة لو أني في سنّي العاشرة والحادية عشرة لم أتمكّن من متابعة دروسي الثانوية؛ فهذه المعجزة الصغيرة التي أضحت ممكنة بفضل والدي المعلّم، رجل القطيعة والمؤمن بالحداثة في مواجهة الامتثاليّة الإسلاميّة التي، بدون أدنى شكّ، كانت ستدفع بي نحو انحجاب الفتيات البالغات.
الشيء نفسه، بعد 5 أو 6 سنوات، حيث لم يكن من الممكن أن أقتحم ميدان الأدب بشغف لو أنّي (وهو أمر قد يكون مدهشاً) لم أحبَّ المشيَ في طرقات المدن، بهوية مجهولة، كعابرة سبيل، كمتنبِّئة، كمتشبِّهة بالذكور، وكما هو الحال حتى الآن، مجرّد مُتَجَوِّلة. إنّه بالنسبة إليّ أوّل الحرّيات، هي حرّيّة الحركة، الانتقال، الإمكانية المدهشة في أن أكون سيّدةَ نفسي في مجيئي وإيابي، من الداخل إلى الخارج، من المكان الخاصّ إلى الأمكنة العامّة، والعكس صحيح. كلّ هذا يبدو بسيطاً هنا، اليوم، في أوروبا، بالنسبة إلى المراهقات. هذا الأمر، بالنسبة لي، في بداية الخمسينيات، تَرَف لا يُصَدَّق.
قد تقولون: ما علاقة المشي في الخارج بكلمات الروايات، بالجموح الخاص بالمخيّلة وبكلّ خيال؟ لكن الأمر، هنا، يتعلّق بحركة الجسم الأنثويّ: هنا يرتسم الخطّ الأكثر صلابة للانتهاك لمّا مجتمع ما، باسم تقليد خادع ومُتَصَلِّب، يحاول وينجح، أحياناً، اليوم، في سجن نسائه، أي نصف كيانه.
أن أكتب بالنسبة إليّ، محتفظة في الذهن بهذا الأفق الأسود، إنّه، قبل كلّ شيء، الخلق من جديد في اللّغة التي أسكن. إنّها الحركة التي لا تُقْهَر لـ«الجسم نحو الخارج»، ويمكن القول- تقريباً- إنها هي التي تسمح بإِقْلَاعِه.
في العهد الاستعماري للبلاد المغاربيّة- والتي كانت أكثر محافظة من المجتمع الحضري في مصر والشرق الأوسط-، بنات عمومتي، قريباتي، كنّ يعشن سجينات منذ سنّ البلوغ حتّى بداية الشيخوخة. فَحَجْبُ المجتمع للنساء عن العين، عن الاتصال وعن متناول الأجانب (لأنهم ليسوا بمسلمين)، ما كان يبدو استراتيجية حفاظ هويّاتي في جزائر القرن التاسع عشر أصبح اضطهاداً لا يُحْتَمَل لشخصية الأنثى.
في وطني، إذن، عِشْقُ كتابة الكلمات، إطلاقُها نحو الآخرين، أو فقط نحو السماء، ينبجس من أقدامي، من أطرافي، وكذلك من نظرتي الحُرَّة، التي ألقيها على الآخرين... إنّه- بدون شكّ- الثأر، لشخصي، لكلّ السلف الذي أنحدر منه، جدّات تمّ سجنهنّ منذ الثانية عشرة، ثمّ تزوّجن، اخْتَنَقْنَ من الأسى، من الضغينة في ظلّ «صحن»(6) البيت، حتى سنّ الخمسين أو الستين على التوالي!
ثمّ إنّه، في مساري، بوصفي كاتبة، كان هناك ارتجاج، سؤال عميق أسكتني طويلاً: عشر سنوات دون أن أنشر، لكن خلالها نرعت بلادي، من أجل القيام باستطلاعات، بتحقيقات، وأخيراً بتصوير للسينما، تملّكتني الحاجة إلى الحوار مع الفلاّحات، مع قرويّات من مناطق ذات تقاليد متنوّعة، كانت هناك حاجة أيضاً إلى العودة إلى قبيلة أخوالي، كان ذلك بعد 12 سنة من الاستقلال. «جالسة على طرف الطريق، في الغبار»، بهذا نَعَتُّ هذه الفترة من حياتي، في عملي «هذه الأصوات التي تحاصرني» حيث، من خلال حوادث مرئية يومية للتحوّلات الملحوظة، أخرجت شريطاً معتمداً على إيقاع الذاكرة الأنثويّة- هي استرجاعات، لمَّا روت لي جدّتي مقاومة الأسلاف المحاربين، ذكريات حديثة لمقاومة البارحة...
في هذه الفترة، فقط، استطعتُ أن أشتغل، وأن أَبْدِعَ بالتفاعل مع أهلي: كتابة الفضاء والسماع، في وجوه الطفولة، غاصتْ الأذنُ في العربيّة الدارجة عبر الحوارات، عادت البربريّة في أَلَق معاناة امرأة «جبل شنوة»(7)، وأخيراً جرت مناجاة مع النفس بالفرنسية لدى تلك التي تجول في أرض حيث يتجاوب الماضي والحاضر... كانت السنتان أو الثلاث الأروع في حياتي: البحث الحقيقي في الذاكرة لمعرفة هذه المواقع، أصبح هنا تَعَرُّفاً على النفس، لُقْيَاهَا!
في 1978/79 استنكر سينمائيو الجزائر العاصمة شريطي الطويل(8) (لأنهم لم يعثروا فيه على تفاؤليّة «الواقعية الاشتراكية»)؛ حاز، في ما بعد، على جائزة النقد العالمي في «بيينال فينيسيا Biennale de Venise». في انعطافة الأربعين، عدت إلى باريس، المدينة التي درستُ فيها. من هناك، قرّرتُ أن أكتب عن بعد من أجل أن أستكنه منذئذ قلبَ الجزائر نفسَه- خفاياها، ذاكرتها الأكثر غموضاً- في تشابك معقّد جزائري- فرنسي: وكان عليّ أن أعثر على شكل وبنية سردية في مستوى هذه المساءلة، وهذا الطموح.

3

«والتر بنجامين»، الذي عرف باريس جيّداً واكتشفها منذ 1913، وحيث عاش، كلاجئ سياسي، قال إنّه «في باريس، يشعر الأجنبيّ بأنّه في بلده لأنّه يمكن أن يسكن هذه المدينة، مثلما يسكن في مكان آخر بين جدران بيته الأربعة»...
فهو «مُتسكِّعُ باريس»، بالمعنى الأكثر امتلاء، والذي كان أوّل من كتب عن «رحلاته الباريسيّة»، كانت علاقاته بالفرنسيّين نادرة وسطحيّة: يشهد بذلك صديقُه «حنّا أرندت Hanna Arendt»، الذي ظلّ كذلك حتى أخريات حياته.
من ناحيتي، في إقامتي، منذ الآن فصاعداً، في «قلب» الامبراطوريّة القديمة، بَقِيتُ بيني وبين المجتمع الفرنسي مسافة، والذي لم آخذ عنه سوى اللّغة! لغة الكتابة هذه أصبحت موطني الوحيد، حتى وإن كنت أنزل على هوامشه. وكأنّني غادرتُ وطني عارية، ألبسُ هذه اللّغة! إنّها دثاري الوحيد!
حتّى هنا ظلت الكتابة بالفرنسية، بالنسبة إليّ، نوعاً من الغطاء، خاصة بالنسبة إلى رواياتي الأولى، الخيالية، التي جنّبتني أن

أكتب عن سيرتي، بحيث لم أرتد حقّاً سوى أماكن الطفولة، منبهرة بشمسها أو مقتربة من ظلّ البيوت التقليديّة. من الآن فصاعداً، قررت بعزم أن أكتب «أمام» و«من داخل» بلدي، في نوع من المقاربة عن بعد، إنني في حاجة، مثل المُصَوِّر الذي يتأخّر لكي لا يسحق موضوعه، إلى المنظور الأكثر شمولاً.
بواسطتها، أو برغم القول إنها لغة «أجنبيّة»، سأطرح على بلدي، جميع الأسئلة، التي أقرّرها! حول تاريخها، هويّتها، جراحها، تابوهاتها، ثرواتها الدفينة، وحول ما سلبه الاستعمار خلال قرن كامل- والأمر لا يتعلّق باحتجاج ولا بمحاكمة. لقد دفعنا ثمن الاستقلال غالياً! لا يتعلّق الأمر سوى بذاكرة، بوشم الثورة والمعركة، التي أضحت لا تُمحى من أفئدتنا وحتّى من أَلق نظرتنا، وعلينا تسجيلها، حفظها، حتى ولو كان ذلك بحروف فرنسية وبأبجدية لاتينية!
العودة إلى بدايات الثمانينيات في باريس والكتابة بهذا الحماس عن الذاكرة، لاشكّ في أنه يبدو ليس مرتبطاً بالحاضر الساخن- إذا ما قرنّا ذلك على الأقلّ بـ«المواسم الأدبية» للندوات الباريسيّة. في مواجهة كتابات نقدية فرنسية تقليدية (إن جاز التعبير)، لم تكن لتبحث في نصوص الكتاب «الذين كانوا مُسْتَعْمَرين» سوى عن مفاتيح لتأويل سوسيولوجي آنيّ، ما الذي كان يدفعني، إذن؟ هل هي وطنيّة متأخّرة؟ لا، طبعاً، إنها اللّغة فقط. وحدها اللّغة الفرنسية التي تغمُرُني آناءَ الليل والنهار. لكن لقول خصوصيتي الجزائريّة (عن طريق السيرة الذاتية، التي باشرتُها أخيراً)، كان عليّ بصفة ما أن أخفّف عن لغة الكتابة هذه ثقلها مما يكتنفها، من ماضيها الملتبس والمضطرب في الجزائر، والذي تسبّب سابقاً في استبعاد العربية والبربريّة من المدارس والأماكن العامّة...
إذا ما كنتُ قد سعيتُ إلى تبليغ صمت النساء الجزائريّات الثقيل، حجب أجسادهنّ، الذي عاد مع عودة تقليد متخلّف متزمّت، من واجبي- لكوني كاتبة (واجب كل كاتب هو أن يعبّر باللّغة)- كان عليّ أوّلاً- اسمحوا لي بهذا التعبير الاستعاري- أن أتشبّث بهذه اللّغة الفرنسيّة التي ولجت إلى الجزائر مع غُزَاة 1830 وأن أعتصرها، وأن أنفض عنها كلّ غبارها المشبوه... خلال الأربعين سنة العنيفة للغزو- التي أدعوها «حرب الجزائر الأولى»- توغّلت هذه اللّغة، حينئذ، في دروب من الدم والمجازر وعمليات الاغتصاب. لابدّ، عن طريقها، وبكلماتها، أن تنقلب على نفسها، بصورة ما.
ثمّ إنّه، في ما كان يبدو مرحلة خضوع بعدئذ، ما سُمِّيَ حينذاك «الجزائر المستسلِمَة» لسنوات 1920 و1930 ظهرت الكلمات والصور والإيقاع وجميع المحسّنات اللّغويّة للُغة الجميلة- لغة ديكارت الشفّافة، لغة راسين الصافية والرهيفة، لغة ديدرو التكراريّة السلسة، لغة فيكتور هيغو الفخمة- بدأت جميع هذه الجواهر في الولوج والسطوع في المدارس، التي خُصِّصَ عدد قليل منها للأطفال الذين كانوا يسمّون: «الأهالي»(9)، وكان من بينها قسم(10) والدي، المعلّم في إحدى قرى متّيجة.
كان كتابي «الحبّ والفانطازيا» سيرة ذاتية مُضَاعَفَة حيث تَبَدَّتْ اللّغة الفرنسية كشخصية رئيسيّة، تمّ تشخيصُها بصفة غير منتظرَة ولم أتنبّه لذلك إلا في ما بعد. استحضرتُ مشاهد الصراع الجزائري- الفرنسيّ المنسيّ، مُجَلِّيَةً شَذَرَاتٍ من طفولتي، حيث كانت الكلمات الفرنسية تنزلق حتى بين الحريم، وكأنها قَبَسَات من النور والثورة... حينها أحسستُ بالاختناق الذي تعيشه النساء، الثقيل جداً، القاتل أكثر من الدخان الذي أُجْبِرَت قبائل ثائرة على الاختناق به من قِبَل المحتلّ، في الجبال القريبة من مدينتي..
كنتُ أردّد أنّه «عليّ أن أجيب عن جميع الأسئلة!»، أو بالأحرى، أحسستُ بالحاجة السريعة، بالنسبة لي، بالنسبة إلى مَنْ كنّ مثلي عليهنّ بالمغادرة فقط من أجل استنشاق أكسجين حياتهنّ؛ كان ذلك أيضاً من أجل النساء الأخريات، الصامتات، المُضطهدات إلى حدّ الموت، وقلوبهنّ تحترق، لأنهن وعين بجميع المناكر... تمّ ذلك في تواصل حميم مع التاريخ من خلال ما كتبته في «الحبّ والفانطازيا»، ثمّ «ظلّ سلطان» وما جاء فيما بعد من رباعية الجزائر الروائيّة.
لم أكن لأتوقع، وأنا أعيش هكذا كمهاجرة في الضواحي الباريسيّة، بأنّي سوف أواجه، في السنوات الموالية، الذعر، والمخاوف، والهذيان ثم... ثمّ العنف والقتل، كل يوم، وهو ما رأيناه يكتب! في صفحات يوميات بلدي ويشوّهها!.
إنّه تَحَرّ أعزل، لا حَوْلَ ولا قُوَّة لَهُ، حملتُه كتبي؛ هي أسئلتي التي أَضْحَتْ مُلِحَّةً أكثر فأكثر.

4

إنّها لغة الآخر تلك التي أكتب بها وأتنفّسها، غير أنّ أذني ظلّت، وتظلّ على الدوام خارج الحقل، خارج الحرف. ابتداء كيف تمكّنتُ من تطويع الفرنسية، في إيقاعها وفي نَفَسِهَا الأوّلين، إن لم أحتفظ، حتى وإن كنتُ في المنفى الأكثر امتداداً، بانغراسي في الأصوات الأكثر حميميّة، أصوات الرعب والعنوبة، الأصوات الهمجيّة والحلقيّة، الباطنيّة، تلك التي تنبعث من أماكن الطفولة، صارخةً ومُرْتَجِلَةً، صادرةً عن زائرات المقامات(11)، سواءً أكانتْ غنائيّة أم كانت يائسة... كُنْتُ على الدوام طبعاً خارج اللّغة الفرنسيّة، متوحّشةً، في جميع الحالات متمرّدة: «أمّية» (على حدّ تعبير نساء مجهولات حولي)، طفلةً، بدون حتى الأبجديّة العربيّة، باستثناء ما هو موجود في الأحجبة التي كانت مُعَلَّقَةً في العُنق، تحت قميصي، تُلامِسُنِي، لكي تحميني، فيما كُنَّ تَهْمِسْنَ به. كان ذلك في المدرسة الفرنسية.
إنّه لهذا اعتقدتُ لمدّة طويلة بأنّ كلّ إبحار في ليل النساء يمنحني القوة من جديد، والطاقة، وإيمان الأسلاف الراسخ. حلمتُ بأنّهنّ نقلن لي سرّهنّ لمواصلة العيش، من أجل أن أتمكن من بذل هذا الجهد لركوب التيّار من جديد، في المياه المُنْحَسِرَة، أو لنقل المُتَبَدِّدَة في الشفويّة.
نُسِيَ على الدوام أنّ «سرفانتيس Servantes» عاش لمدة خمس سنوات في مدينة الجزائر، ابتداء من سنة 1575... لم يكن وقتئاك روائيّاً، لكنه كان مُحَارِباً مِقْدَاماً، فقد ذراعه في معركة «ليبانت Lépante»، ووقع في أَسر قراصنة البحر الأبيض المتوسّط.
عاش طويلاً في بلادي في عالم كان على النقيض تماماً من العالم المسيحي. فـ«الهاربة» التي تخيّلها في ما بعد في روايته «دون كيشوط»؛ لعلها أول صورة أدبية لامرأة جزائريّة، وهي المرأة التي كان أبوها ممتّعاً بجميع الثروات، فيما عدا الحرّية، هربت وهرّبت الأسير المسيحي الذي يروي مغامرتهما في ملجأ، في إسبانيا.

بعد هذه الشخصيّة المدعوة «زُرَايْدِي Zoraidé» بطلة العمل الأدبي الإسباني الشهير، تجرأتُ على إدراج والدتي في روايتي «كَمْ هُوَ شاسع السجن». استحضرتُ مسار الأمومة، كانت تعيش في وسط حضريّ تقليديّ (مدينة سكنها المُرَحَّلون من الأندلس في سنة 1610)، لمدة تقارب الأربعين سنة، وجدت شيئاً من الطاقة، قبل 1960 بقليل، لكي تعبر البحر الأبيض المتوسط وتجول في فرنسا، متنقِّلةً من سجن إلى آخر، باحثةً عن ولدها الشاب الذي اعتُقِلَ لأسباب سياسيّة... إن جرأة هذه الرحلات، ممّا يستدعي شجاعة صامتة، تكتنفها انطوائية خجولة، بالنسبة إلى امرأة مسلمة، بدا لي أنها تكرّر ما فعلته شخصية سرفانتيس.

لقد أضاء لي هذا النقل النسوي، بالرجوع أكثر إلى الوراء، السوابق المستحضرة لدى المريض والتي عادت إلى الحركة من جديد؛ والدتي التي لم أعد أرى فيها سوى أنها راوية من السلف لملحمة القبيلة انبعثت من جديد عبر قلمي، لكنها كانت وقتئذ مراهقة، لمّا نزلت من الجبل لـ«تُسَلَّمَ»، في سنّ الثالثة عشرة، لأحد أعيان المدينة الأثرياء. بعد مدّة وجيزة أصبحت أرملة، فعادت إلى «الزاوية»(12) الأولى، وتزوّجت مرّتين أخريين، لكي تطلب في سنة 1920 من القاضي، الْخُلْعَ وتمكينها من تسيير أملاكها، وهو ما كان يسمح به الإسلام منذ قرون. انطلاقاً من هذه اللحظة، في المدينة ذات الماضي الأندلسيّ، حيث أقامت، سوف تكون كلمتها مسموعة، تُقْصَدُ للاستشارة، تُحَكَّمُ في المنازعات التي تحدث بين النساء الأخريات، وتقوم في هذه الأثناء بتربية أبنائها الخمسة.

5

في أكتوبر/تشرين الأول، 1988، في مدينة الجزائر، أسبوع من العصيان، قام به شباب ظلّ لفترة طويلة في عطالة، مؤطّراً جزئياً، أو مُخْتَرَقاً من قِبَلِ إسْلَامَوِيِّين(13). بعد عدة أيّام من الفوضى، سمح الرئيس الجزائري، الذي كان في حالة ضعف، للجيش، بأن يطلق النار على المتظاهرين العزّل. كانت الحصيلة مئات من القتلى !.. كانت مأساة يُنْذِرُ جَرسُهَا بمستقبل غامض.

في الأيام الأولى، سارعتُ إلى الجزائر لأكون بجنب ابنتي، طالبة شابّة، مُحَاصرَة في شقّة موجودة في المرتفعات(14). من شرفة، تملّيتُ، خلال عدة ليالٍ من الأرق، الدبابات وهي تَذْرَعُ العاصمة، التي خضعت لمنع التجوُّل!.

دون أن أدّعي بأني زرقاء اليمامة(15)، كان من السهل عليّ أن أتوقّع بأنّه في العام الموالي، سيعود الأصوليّون(16) إلى الساحة السياسية. بدون شك هم الذين يتحمّلون وزر موت هؤلاء الأبرياء، لكنهم كانوا مصمّمين على فرض رؤيتهم الكاريكاتوريّة لإسلام الأصول... في انتظار ذلك، كان من نتائج المأساة المرعبة نهاية حكم الحزب الواحد -«جبهة تحرير»(17) لم تعد قادرة على أيّ تحرير، منذ ستّة وعشرين عاماً، لكن في نفس الوقت تم الاعتراف بحزب سياسي ديني(18)، وهو قرار كان يتعارض مع الدستور الذي يكرّس الحدّ الأدنى من العلمانيّة!.

عدتُ إلى باريس، ولكي لا أعيش حالة الانكسار، قرّرتُ أن أواجه، مُسَلَّحَةً بتجربتي وحدها- كوني مؤرّخة- إسلام الأصول هذا... عدتُ بنفسي، في مرّة واحدة، لأعيش في سنة 632 بعد الميلاد في المدينة المنوّرة، في اللحظة التي سيتوفّى فيها النبيّ محمد (ص): لمّا طُرِحَتْ مسألة الخلافة السياسية، بذرة الشقاق، فعالجتُ دور زوجات الرسول (ص) وبناته والصحابة والخليفة الأوّل، بالخصوص البروز المفاجئ لفاطمة الزهراء بنت الرسول (ص)، وكأنّها أنتيغون(19) المُحتجّة بصوتها المعبّر عن الألم والغضب الصريح والمرّ. إنّه الاحتجاج العنيف لجميع النساء من خلالها!.

انغمستُ في فكّ رموز كتابات المؤرّخيْن العربيّيْن: ابن سعد، والطبري، كلمة فكلمة، وفصلاً ففصلاً. هكذا كان عليّ أن أنصت إلى لغتي الأمّ، في بذرتها، في إيقاعها وفي رصانتها، في فجواتها أيضاً... كما كتب ميشلي(20) العظيم بخصوص رؤيته لتاريخ فرنسا: «كان هناك حوار غريب بينه وبيني، بيني، أنا باعثه، والزمن القديم الذي تمّ بعثه من جديد».

هكذا كتبتُ «بعيداً عن المدينة» لكي أقترب من هذا «الزمن القديم الذي تمّ بعثُهُ من جديد»، لكن أيضاً من الأحاسيس، من الكلمات الحرّة والمتعدّدة لنساء المدينة، معروفات قليلاً أو مشهورات، لكنّهنّ ناقلات وصانعات لهذا التاريخ الإسلامي.

بعد سنتين، تقريباً، من الكتابة، أتذكّر: في بيت أبي، في منتصف يونيو/حزيران سنة 1990، حين كُنْتُ أكتبُ الكلمة الأخيرة في مخطوطي، صحوتُ فجأة على راهن مدينة الجزائر: بعد ثلاثة أيام نجح الأصوليّون في الانتخابات البلديّة!.

حلمي بإسلام متفتّح وعادل انبنى، فيما بدا لي، في كلماتي كقصر من الرمل!.. تم نشر كتابي في الجزائر في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه طبعة باريس (كان النشر، وقتئذ، قد بدأ يتخلّص من وصاية الدولة)؛ ذهبتُ للدفاع عنه في عدة مدن وجامعات جزائريّة.

6

كيف، منذئذ، أتحدّث عن هذه السنوات الثماني من التحوّل الجزائري الذي حدث في ما بعد، والذي حملت صداه كتبي التي كُتبت حينذاك؟ عن حياتي التي أصبحت محكوماً عليها بالمنفى؟ حتى وإن كان الأمر يتعلّق بمنفى غير قارّ! .. هل في إمكاني أن ألخّص هذا الجزء من حياتي في عنوان تقييمي لمجموعة القصص «وهران، لغة ميّتة» التي أردتُ أن تكون سرداً لأخبار عن عمليات الاغتيال، الخوف، والدموع، وما كان ينقلُه لي بعضُ أقاربي، وبعضُ أصدقائي الذين كنتُ قد فقدتُ الاتصال بهم أو عثرتُ عليهم؟ عرضتُ فيها- أو جسّدت فيها- خلال هذا الربيع وصيف 1996، هذه الكلمات القصيرة لهؤلاء الذين التقيتُ بهم على الدوام بالصدفة في شوارع باريس: إنها أخبار لاهثة أحياناً عن الموت العنيف، أو عن القلق، أو عن الوحشية (مثل تلك المتعلّقة بالمعلمة التي قُطِع رأسُها أمام تلاميذها)... وأنا أستعيد، بدوري، هذه الحوادث، تَأَوَّهْتُ من عجزي، لعلّ ذلك أيضاً من الدهشة أمام إصراري على تثبيتها، وتسجيل آثارها. غير أنّ صبري نَفَذَ في الواقع، فتملّكني السؤال: «لماذا يستمرّ الموت؟ لماذا أظلّ أكتب باستمرار عن الموت؟»».

استنتجت أنّ «الدماء لا تجفّ في اللّغة!..». واستوقفني هذا التعبير المجازي، لعلّ ذلك كان دون جدوى... من أجل الخروج، بطريقتي الخاصّة، من الشَّرَك: لا، حَتْماً، الكتابة في جميع الآداب، وكذلك الكلام المُلْهَمُ ليس طرفاً في محفل الجنازة، أو طرفاً في الجريمة؛ مُصَوّباً في الفضاء الخاوي، خلال ذيوع بضعة آلاف من نسخ آثار أقدام النمل المسطّرة على الورق، وكأنّها هديّة مُغَلَّفة مَقْذُوفة

في وجه الموت.
لا، الكتابة التي انقطعتُ لها، عن هذا الأذى الذي لحق بالجزائر، أَهِيَ اَلْمُنَيِّه؟ أهِيَ نداء الاستغاثة (طلب الإغاثة من الذات؟). إنّها الحوار المُعَلَّق مع الصديق الذي هَوَى عليه الفأس، في رأس من رنّ فيه الرصاص، بينما نحن نعيش، نتساءل عن التفاصيل الصغيرة جدّاً، بالضبط قبل أن يصبح مَنْ عرفناه أو مَنْ عرفناها ضحيّة بدون حِراك، جُثْماناً، محكوماً عليه بالصمت!.

كتابتنا إذن ترقص مع الأشباح، ومادمنا مستمرّين في العيش، تجري في ذواتنا ضرورة السرد وكأنّها طاقتنا الكهربائيّة الوحيدة. إنها ليست اللّغة نفسها، لغة بإمكانها أن تُخْبِرَ أو لغة العلامات الخاصة بالصمّ- البكم.. يكفي أنها تدعم خطّ الاستمراريّة، وإرادة القول أو الرغبة المتوحّشة في أن لا ننسى... يسمّيها البعض: مَعْدَنُ المقاومة الصلب.

لاحظ إدموند جابس، الكاتب المصري، الذي اقتُلِعَ من مسقط رأسه مصر، في أواسط عمره: «سُبُلُ الحبر هي سُبُلُ الدم». كتب هذا في باريس، وهو ما قلتُه بصوت خفيض.

هل سأظلّ أقدّم نفسي أمامكم بيبين خاويتين والقلم ينزلق من بين أصابعي؟ امرأة-كاتبة، تَجْهَرُ بانتمائها إلى العالم الثالث.

إنّها هذه القوة، قليلة الوضوح، غير المحسوسة، قليلة البروز في الأضواء الساطعة، فيما يبدو لي، والتي عليها أن توجّهني: إنها القوة الوحيدة، الشفافة أو الهشّة، قوّة الكتابة. أو- في الحالة التي أنا عليها- أن الثقل الرازح لصمت النساء المسلمات هو منبع هذه الكتابة.

وفي الأخير، عزمتُ على تسمية السنوات الأخيرة، بخصوص بلدي «سنوات يوسف» !.. لتتذكروا أن يوسف، ادُّعِيَ عليه كذباً، وسُجِنَ في سجن فرعون، لعدّة سنوات. عُرِفَتْ عنه قدرتُه على تفسير الأحلام. إنّها موهبة التفسير- أو التأويل- هي التي جعلت فرعون يهتمّ به، فبعث إليه مَرْسُولاً يستقدمُه. حينئذ (إنها الرواية القرآنية التي وضّحتُها في قصّة «جمال يوسف»)، رفض الخروج من السجن، بحنكة، وقال: «اذهبوا أولاً، لتبرئني النساء من التهمة!..».

أَحْبَبْتُ، بصفة خاصة، هذه اللحظة المشوّقة من الحكاية- لمّا كان يوسف في عتبة السجن ينتظر- لأن نص السورة 12 يتصف بجمال باهر...

في هذه الرواية، محاكمة النساء (هنّ اللواتي كنّ واقعات في عشق يوسف، وفي مواجهة تحريم هذا العشق) هي التي ستعيد ليوسف حرّيته، وتسمح له بتنبؤ منزلة خارقة للعادة في مصر، وهو الغريب عنها!.

على العكس من سِفْرِ التكوين، إذ لا تتحدَّث السورة القرآنية عن زوجة بوطيفار المدّعية والسيّئة. الأمر عكس ذلك، لأن الزوجة هنا، وكذلك صاحباتها، يُبَرِّئْنَ يوسف ويترجّين «أن يعفو عنهن الله»، من خلال اعترافهن بالحقيقة، يقمن فعلاً بتحرير يوسف.

هكذا، استبدّ بي أمل كبير: من وحي هذه السورة القرآنية، أن تقوم النساء في الجزائر، من خلال آلامهنّ وبكلامهنّ عن الحقيقة، بتحريرنا من كَمَّاشَةِ(21) السنوات الرهيبة.

اليوم، من أجل أن يعود السلام قريباً، مقترناً بالعدالة وبالمحافظة على الذاكرة، أهدي «جائزة السلام لسنة 2000» هذه التي أتلقاها للكُتّاب الجزائريين المغتالين، الروائي الطاهر جعوط والشاعر يوسف السبتي والمسرحي عبدالقادر علولة، لقد تم اغتيال الثلاثة سنة 1993 و1994.

أهديها أيضاً إلى رائدنا- نحن كُتّاب الأدب المغاربي المعاصرين- كاتب ياسين، الشاعر والروائي والمسرحي، المتوفّى سنة 1989، قبل سنواتنا «سنوات يوسف» والتي أعرف أنه اسْتَشْرَفَهَا.

آسيا جبّار، باريس

---

* المصدر: وثيقة مُسْتَلَّة من كتاب حول أعمال آسيا جبّار الروائيّة:
Beida Chikhi, Le Roman d'Assia Djebar, Office des Publications Universitaires, Alger, 2002, pp.225-Z42.

1 - تين هنان: شخصية تاريخية تُذكر على أنها كانت ملكة سكان منطقة الطوارق التي تقع في الصحراء الكبرى الإفريقية على تخوم الجزائر وليبيا ومالي والنيجر.

2 - الأموسي: نظام اجتماعي تحت سلطة المرأة (الأم)، يقابله النظام الأبوسي (الذكوري).

3 - يوغرطة: من ملوك البربر القدامى، قام بثورة ضدّ الرومان الذين كانوا يحتلون شمال إفريقيا في عهده.

4 - نسبة لأقوام السلت (أوروبا الشماليّة)، الباسك (فرنسا)، الأكراد (الشرق الأوسط).

5 - مؤرخ روماني قديم.

6 - صحن الدار: الموقع الذي يتوسّط المنزل، تنفتح فيه أبواب الغرف. يمثل مكوّناً ثابتاً للفنّ المعماري التقليدي في أحياء المدن الجزائرية التي بُنِيَتْ في العهد العثماني.

7 - موقع جغرافي، غرب مدينة الجزائر، يبعد عنها بحوالي سبعين كلم، بمحاذاة البحر الأبيض المتوسط. تقطنه قبيلة أخوال الكاتبة آسيا جبار، تقع إلى جواره مدينة شرشال مسقط رأسها.

8 - عنوان الفيلم «نوبة نساء شنوة».

9 - الأهالي: مُصطلح تمييزي أطلقته الإدارة الفرنسية على السكان الأصليين المسلمين في مقابل المواطنين الفرنسيين المسيحيين واليهود.

10 - يعني مصطلح (قسم) هنا، صفّ دراسي، وهو وحدة من وحدات المؤسسة التعليمية الرسمية الفرنسية.

11 - المقام: مبنى متواضع، عبارة عن قبة وضريح مبني يكون دفينه وليّاً صالحاً يقدّسه سكان المنطقة، وتزوره النساء خاصة للتبرك وقضاء الحاجات والقيام ببعض الطقوس.

12 - الزاوية: مؤسَّسة دينية تقليدية تعليمية يتكفل بها السكان، دورها تعليمي، وتُطلق التسمية أحياناً على الموقع الآهل بالسكان الذي تقع فيه هذه المؤسسة، وهو المعنى المقصود هنا.

13 - المقصود هنا أصحاب النزوع الإسلامويّ؛ أي الذين يتخذون موقفاً سياسياً يدّعون أنه نابع من مفهوم مُطْلَق للدولة في الإسلام.

14 - المرتفعات: المقصود بها مواقع في مدينة الجزائر.

15 - استعملت الكاتبة شخصية أسطورية من الأدب الغربي هي «كاسندرا»، التي يُنسب إليها نفس ما يُنسب إلى الشخصية الأسطوريّة «زرقاء اليمامة»، في الأدب العربي.

16 - تقصد ذوي النزعة الإسلامويّة الذين أشرنا إليهم أعلاه.

17 - حزب جبهة التحرير هو التنظيم السياسي الذي قاد ثورة التحرير، وتم الاحتفاظ بالتسمية لتُطْلَقَ على الحزب السياسي الذي حكم الجزائر إلى غاية نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، في فترة حكم الحزب الواحد ومنع التعددية الحزبية. ثم أصبح من بين الأحزاب المشاركة في السلطة بعد التحوّل إلى التعدّدية السياسية والاعتراف بالأحزاب الأخرى.

18 - المقصود، هنا، حزب الجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، والذي تمّ حلّه في بداية التسعينيات من القرن الماضي.

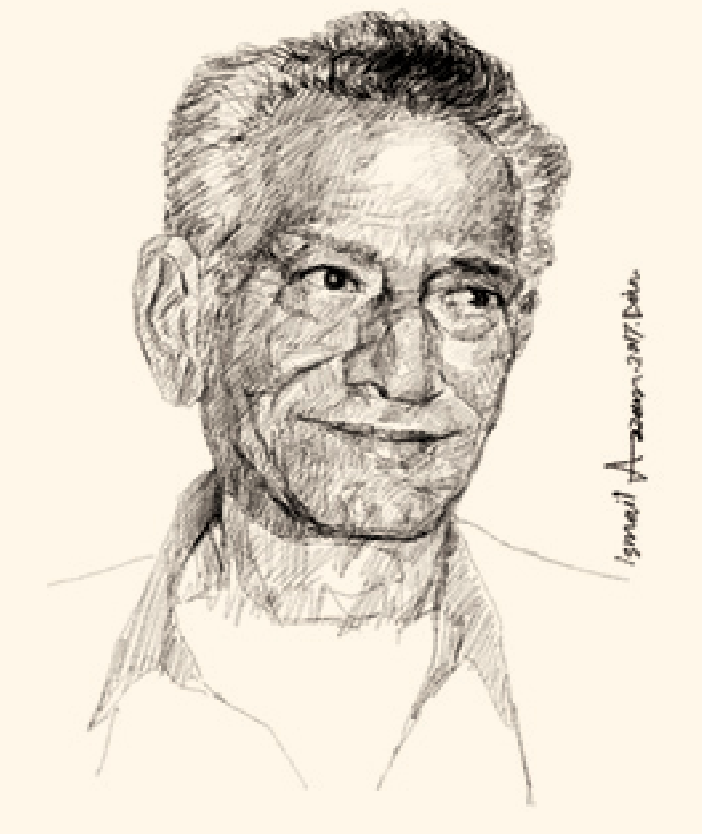
19 - البطلة التراجيديّة اليونانيّة الشهيرة.

20 - كاتب فرنسي شهير من عصر النهضة.

21 - آلة يستخدمها الحدّاد لالتقاط قطع الحديد الساخن.

العدد 108 أغسطس 2016

فقدت الساحة التشكيلية العربيّة، مؤخَّراً، الفنّان جميل شفيق 1938 – 2017، أحد أبرز فَنّاني مصر المعاصرين. في تقديم هذا الملفّ الخاصّ عن تجربة الراحل، نقتبس – باختصار – الوصف العميق الذي كتبه محمد بدوي مطلع التسعينيات، ومما جاء فيه: لجميل شفيق... ولعٌ جليّ بلزوم ما لا يلزم، يتجلَّى في إيثاره لاستخدام الأبيض والأسود، والابتعاد عن الكثافة اللونيّة... أيرجع هذا إلى تمرُّسه بالأبيض والأسود، فقط، أم يرجع إلى ضيق في العالَم والرؤى يتبدَّى في ضيق الأدوات، أم يرجع أخيراً إلى إلزام نفسه – كأبي العلاء المعرّي – بما لا يلزم، فهو يلوذ بألوان شحيحة أوليّة، ليخلق منها تدرُّجات لونيّة ناعمة، تعوِّض كثافة اللون وتعدُّده واتساعه؟ ويخلص بدوي إلى كون: هذا الاقتصاد اللوني الذي يصل إلى درجة الشح، يكشف عن إيثار للعزلة، والعكوف، لا الانفجارات، والانبثاقات، سواء في الحياة وفي اللّوحة». ومردّ ذلك، في نظر بدوي، كون عين جميل: «هادئة تربَّت على الأشياء والمواءَمة بينها، ألغت فروقها وانفجاراتها، وهي عين: «أَمْيل إلى تأمُّل الأشياء، وتزيينها وصقلها، لا تهشيمها وتشويهها والاحتجاج على سكونها وتجانسها».



جميل شفيق

المـــنســجـــم

رَسَم جميل شفيق كما عاش حياته؛ لم يرسم خشونة العواطف، أو استهدافاً للاعتراف، أو للتداعي الكاشف الصادم، أو لهدم المنطق الفنّي الكلاسيكي. لم يرسم، أبداً، «للتاريخ»، أو بحثاً عن تسجيل أحقّيّة، أو انشغالاً باحتلال موضعٍ فنّي أو اجتماعي ما.

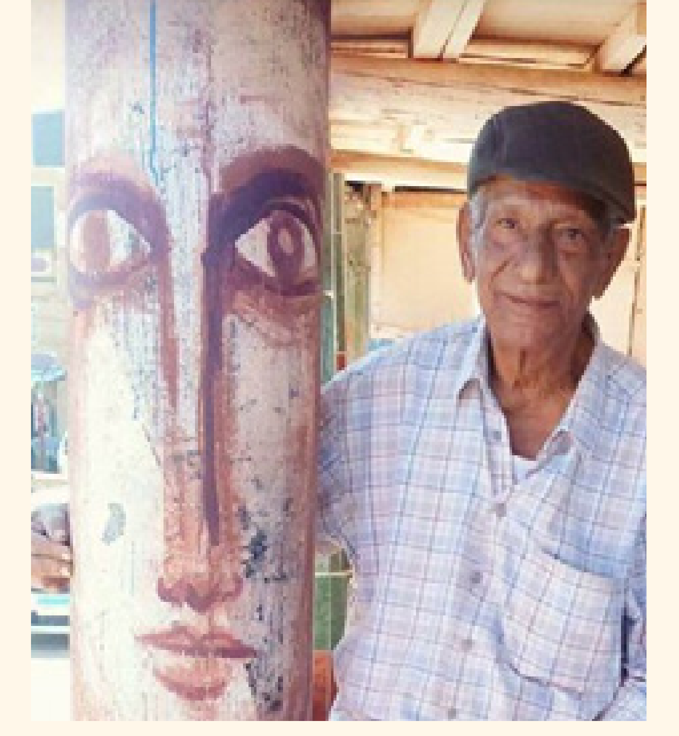
أحمد اللبّاد*

يجلس «عم جميل» على مقعده بسعادة مستبشرة، يحكي لنا في نهار صيفي رائق، في «تراس» بيته الساحلي الذي أصبح مقرّه الثابت، صيفاً وشتاءً، في سنواته الأخيرة، قاعداً بطريقته الخاصّة، التي يبدو فيها، دائماً، وكأنه على أهبة الاستعداد للاستنفار، منتصباً في أيّة لحظة، ليلبّي لضيفه طلباً لم يسأله، أو ليفتح الباب القصير لكلبه اللطيف «بيلي»، الذي صعد من الجنينة الغنّاء، بعد أن أنهكته مطاردة، كُللت بالنجاح، للقطط المتسلّلة، أو لينادي على عامل الصيانة المارّ بجوار البيت لينبّهه للاعتناء بالشجرة الغضّة المسكينة، التي تكسَّرت بعض غصونها في الفجر، بفعل رياح الليلة الفائتة، في أوّل الممرّ من ناحية البحر. يحكي لنا، بجدّيّة فَرِحة، عن النمل الذي يتتبَّع رحلته منذ أيّام، وهو ينقل عشّه، من تحت عتبة الباب البحري إلى ما هو أسفل السور الحجري الشرقي القصير. مسيرة التسع أو العشر بلاطات، الشاقّة تلك للطابور الصارم للحشرات المثابرة عبر المصطبة التي يجلس عليها يومياً، يقصّ لنا، بحماس، رؤيته عن ملحمة الإصرار والدأب، ويصف انبهاره بذلك الفعل الجماعي المؤمن، وبالإخلاص والمبادرة الفردية. يكوّر بيديه كتلة كبيرة وهمية، في الهواء، ليصوِّر للمتابعين، في مبالغة، مُفارقة حجم كِسرة الخبز بالنسبة إلى نملة وحيدة مغوارة آلت على نفسها، ببطولة

فردية أذهلتـه، أن تنقل وحدها تلك «الفتفوتة»، تحت عينيه، وكيف كانت تتعثّر تحت وطأة الثِقَل، لتقوم، مرّات، ولترفع أو لتدفع، مرّة أخرى، بلا استسلام، تلك الذرّة، مليمترات أخرى إلـى الأمام، باتّجاه مسـتقرّ العائلـة، وكيف أثـار ذلك الجهاد حنانه، ودفعه ليهتف بتعاطف، بعد طول ملاحظة: «استريحي شـويّة بقى.. خدي نَفَسك وكُلي حتّة من الفتفوتة دي، دا أنت هفتانـة، وتعبانـة فيها مـن الصبح، وزمايلك مـش هايزعلوا والله»، ولمّـا لم تُعِرْه النملة التفاتاً، أو تنتصح بكلماته، وبعد يأس نهائيـاً، من اسـتجابتها، فكّـر أن يحمل عنهـا، بظفره، ثِقلهـا المتعـب ليضعه بالقرب مـن فوّهة المنـزل الجديد، لكنه تراجـع؛ خشـية أن تنفـر أو تخاف، فتتـرك غنيمتها بعد طول كَبَد. ولما سُـئل: هل وصلت أخيراً بتلك الحمولة لهدفها؟ اعتدل قائـلاً، وهو مشرق الوجـه فخـوراً، وكأنه يتحدَّث عـن ابنته النابهة الشاطرة: «وصلت، ورجعت تنقل واحدة تانية».

منـذ أن ترك «عمّ جميل» بلـده «طنطا» يافعاً، ليدرس التصوير الزيتي في كلّيّة الفنون الجميلة في القاهرة، في بدايات النصف الثاني من خمسـينيات القرن الماضـي، وحتـى وفاته، قبل أن يصـل الثمانين بسـنين قليلة فـي «الأقصر»، وقد أشـرف على الانتهـاء من لوحته التي كان يشـارك بها فـي ملتقى التصوير السـنوي هناك، لـم يكفّ عن السـعي وراء المحبّة، يطاردها، أو- للأمانة-يصنعهـا ويجدِّدها، بعد أن تأكّد، بفطرة خضراء، أنهـا سـرّ الوجود وقانونـه الأصلـي، لذلك لم ينشـغل، أبداً، بفكـرة الشـهرة، أو التحقُّـق الإعلامـي، أو التنافس المادّي، أو الحيـازة، أو «الوصـول»، بـأيٍّ مـن معانيه. أسـتطيع أن أشـهد، وأنا الذي عرفته منذ طفولتي، قبل أربعين عاماً؛ نظراً للصداقـة العميقة الخاصّة التي جمعتـه بوالدي (رحمهما الله)، منذ زمالتهما لدراسـة الفنّ في الكلية نفسـها، وحتى وفاة أبي منذ سـنوات ستّ، وكذا للحظّ السـعيد الذي قَيَّضَ لنا أن نكون جيراناً لسنوات طويلة في القرية الساحلية نفسها، التي هاجر إليها الرجل المُتسـق، في أواخر عمره.. أشـهد بأنـه قد «فَعَّلَ» حياته، وعاشـها كوحدة واحدة، رغم تعدُّد نشـاطاته، وتنوُّع تفاصيـل شـغفه، وكوَّنَها فيما يشـبه الأسـطورة البيضاء، بتواضـع حقيقي وتجرُّد وإيمان صافٍ يشـبه إيمان الشـعراء بأخـوّة الأشـياء واتّصالها، وظلّ علـى ولائـه، مخلصاً لفكرة العمل، ونشـر المباهج، وتسـييد اللطف والندّيّة والمحبّة، وقد نَعِم، بحَقّ، كلّ من رافقه أو جاوره، بصحبة شخص استثنائي عاش الحياة في كلّ تجلّياتها بنفس متّسعة راضية مطمئنّة.

حَضَرتـه في البكور، وهـو ينزل ليَهيم على الشـاطئ القريب، فـي رحلـة أصبحت دورية فـي معظم الأيّـام، ليتأمَّـل البحر، مباشـرة، وجهاً لوجه، أو ليصيد الأسـماك، أو ليجمع صَدَفَ القواقـع والأحجـار، أو هشـيم أخشـاب المراكب التـي لفظتها الأمـواج من ضمن مـا لفظت، يحمله إلى مشـغله البديع، الذي يصـفّ فيه كلّ الأدوات بنظام فاتـن، فيُحْييه، مرّةً أخرى، في تكوينات نحتية تأخذ القلب، أو يقرّر أن يسوق بعضاً آخر منها لتنقلب- فيما يشـبه السـحر- إلى معلّقات ذكية، أو إلى مقاعد، بـذوق، وتوفيق فنّـي وتطبيقي باهرين، يهديهـا للأحبّة (نلنا



منها- ممتَنِّين- مقعد حديقة، كمنحة ثمينة).

رَسَـم جميـل شـفيق كمـا عـاش حياتـه؛ لم يرسـم خشـونة العواطف، أو استهدافاً للاعتراف، أو للتداعي الكاشف الصادم، أو لهدم المنطق الفنّي الكلاسيكي. لم يرسم، أبداً، «للتاريخ»، أو بحثاً عن تسجيل أحقّيّة، أو انشغالاً باحتلال موضعٍ فنّي أو اجتماعي ما. أظنه بقي- بقرار- على مسافة في داخله من تلك الأفكار، كان، ببسـاطة، يعتبرها -بالنسـبة إليـه- غير لائقة.

ظـلّ الرجل يرسـم، ويُكَـوّن منحوتاتـه بروح هـاوٍ يبحث عن المتعة البريئة، بما فيها الحسّيّة المباشرة.. كان يبتغي القبول والاتّصـال، والسـلام النفسـي، و«التمطُّـع» بـأذرع مفتوحـة عبـر الألوان والأشـكال: كانت تلك الحسّيّة واضحة في دهكه للألـوان، في مسـاحتها التي تُشـعر المتفرّج بأنهـا تعادل، بل تفوق وظيفتها التقنية في اللوحة، وكانت المناطق الشاسـعة التي، عبر سطح أوراق رسومه الطيبة فيها، بخربشات ريشة الحبر الصيني، تبدو كهدف في حدّ ذاته، يحافظ به على إيقاع انسـجام روحه. صَوَّرَ ما أَحَبَّه: نساءً بعيون واسعة ملفوفات القـوام، أسـماكاً، وقططـاً، وأحصنة مكتملة، ورجـالاً أقويـاء ثابتيـن، وسُـحُباً، وتلالاً رملية مسحت الرياح حـدّة حوافّها، وبحـاراً رائقـة، وطيـوراً فـي أوضـاع مختلفة. فـي تكوينات هادئة صامتة مريحة، عرف «الجميل» أن شبعه الشخصي هو مدخل الآخرين إلى لوحاته.

رَسَم بروح الصيّاد الصبور الذي برع في اقتناص آلاف الأسماك مـن ميـاه كلّ البـلاد التي زارهـا. رَسَـم بأصابع الفـلاّح الذي خَضَّر أراضيَ كثيرة خلال عمره، الأصابع التي شتلت وأنبتت أشجار اللارنج والزهور العطرية والنخيل المثمر والخضروات العديدة. رَسَـم بقلـب طباخ حرّيف، وبلطفه، وحنانه، طالما استلذّ بإسعاد ضيوفه بآلاف الصحون المطبوخة بمزاج بهيج صادق. ببساطة: رَسَم كجميل شفيق.

عـاش الرجل الوسـيم متصالحاً، متسـلّحاً بالامتـلاء بالنفس، وبموهبة مزج الفنّ بالتعاطف وبالمحبّة، والتفهُّم بالانسجام.. وبها جميعها، نجح، وعَبَر، ونجا.

---

*رسّام ومصمم جرافيكي

العدد 109 سبتمبر 2016

محمد الزواوي..
لوحة وطن لم تكتملْ

تقاطعت حياتي المهنية، في محطّات كثيرة، مع عبقريّ الرسم الساخر، في ليبيا، المرحوم محمَّد الزواوي، فقد بدأت إطلالتنا على القارئ في وقت متقارب (مطلع الستينيات)، وكان هو قد حصل على خبرة في مهنة الرسوم التوضيحية في أثناء عمله في قسم الإرشاد بمنظَّمة الإغاثة الأميركية المُسمّاة (النقطة الرابعة)، وانتقل من بنغازي إلى طرابلس، بعد أن ترك العمل في هذه المنظَّمة، استجابةً لدعوة من الإعلامية الشهيرة السيِّدة خديجة الجهمي، التي كانت عنصراً قيادياً في إعلام تلك المرحلة، وقد بدأت التخطيط لإطلاق مجلّة خاصّة بالمرأة، وأرادته أن يكون مديراً فَنّيّاً لهذه المجلّة، في طرابلس، وهي المهمّة التي واصل القيام بها طوال حياة الحاجّة خديجة رحمها الله.

د. أحمد إبراهيم الفقيه

إلّا أنه خارج هذا الإطار الوظيفي، فقد بدأ يظهر في الصحافة اليومية، والأسبوعية، وأهمها صحيفتان هما «طرابلس الغرب»، ثم صحيفة «الميدان» فيما بعد، غير المجلّات الشهرية مثل «الإذاعة»، التي عرفت نشر إنتاجه، واستقبله القرّاء استقبالاً حافلاً باعتباره، صاحب مدرسة وأسلوب خاص به في الرسم الساخر، ويؤسّس لتجذُّر هذا الفنّ في الصحافة الليبية، وكان هذا الفنّ قبل ظهوره مجرَّد جهود متواضعة لعدد من زملائه، السابقين له، لم يكن الرسم الساخر مهمَّتهم الوحيدة، مثل الفنَّان الأستاذ عبد الحميد الجليدي، وانضمَّ إلى المجموعة، فيما بعد، كلّ من الفنَّان صالح بن دردف والفنَّان عمر أبوعامر، من مجايلي الفنَّان الزواوي.

كنت محرِّراً في صحيفة «طرابلس الغرب»، وكان مديراً فَنّيّاً لمجلة «البيت»، تجمعنا مؤسَّسة واحدة، هي إدارة المطبوعات الحكومية، ومبنى واحد، هو عمارة قدح في (ميدان 9 أغسطس)، وكان سهلاً أن نتّفق على تحرير باب مشترك يقوم هو برسم ساخر للباب، وأتولّى أنا تحرير المادّة الصحافية، وكان هذا الباب بعنوان «نواقيس»، في صحيفة «طرابلس الغرب»، وهو الاسم نفسه الذي أعطاه الفنَّان الزواوي، فيما بعد، لواحد من المجلَّدات التي ضمّت رسومه الساخرة.

وقد أسهم هذا التعاون في تعميق الصداقة بيني وبينه والتي استمرَّت حتى يوم رحيله، ولم يقتصر هذا التعاون على فترة عملي في صحيفة «طرابلس الغرب»، بل تواصل، بعد ذلك، وفي أثناء فترة السبعينيات، عندما أصدرت صحيفة ثقافية هي «الأسبوع الثقافي»، وكانت ريشة الفنَّان محمَّد الزواوي، هي الريشة التي أسهمت في منح شخصية متميّزة للصحيفة؛ بما أضفاه على أعدادها الأولى من عبقريَّته وعطاء موهبته، حيث رسم مجموعة رسومه الخاصّة بهذه الصحيفة، والتي أخرجته من الإطارين اللذين كرّس لهما ريشته، (الاجتماعي، والسياسي)، إلى الأفق الثّقافي، فرسم كثيراً من الرسوم التي تناولت بالتعليق الساخر شتّى جوانب الحياة الأدبية، والفَنّيّة.

وبعد أن غادرتُ البلاد للعمل في الخارج، كان محمَّد الزواوي دائماً في ذهني، باعتباره وجهاً إبداعياً يجب تقديمه إلى المجتمع الدولي كدليل على النبوغ الليبي، وفي هذا الإطار تحضرني واقعتان: إحداهما مؤسفة، والثانية مدعاة للفخر والإعجاب، فقد كنت نجحت في إقامة موسم ثقافي ليبي في لندن بالتعاون مع إحدى المؤسَّسات البريطانية، واحتوى الموسم محاضرات وندوات، أقمناها في جامعة لندن، وبعض العروض الفَنّيّة، وتقديم اثنين من معارض الرسم: أحدهما معرض للتصوير من أعمال الفنَّان الليبي العالمي الأستاذ علي عمر ارميص (أطال الله عمره)، وكان الثاني معرضاً للرسوم الساخرة للفنَّان الليبي العالمي أيضاً الأستاذ محمَّد الزواوي، واتفقت معه على الحضور من طرابلس إلى لندن، في الموعد المحدَّد، مصطحباً لوحاته معه، إلّا أنه طرأ أثناء ذلك أن توصَّل بدعوة لإقامة معرض في تونس، قبل معرض لندن، فاتَّصل بي، لإبلاغي بأنه سيكون في الموعد، وسينتقل بلوحاته، مباشرة، من تونس، وتمّ تأجير الصالة وتوزيع الدعوات، وبدأنا بمعرض الفنَّان الأستاذ علي عمر ارميص، واعتداداً بهما وافتخاراً بمنجز كلّ منهما، كثّفنا الدعاية والتواصل مع الإعلام لتقديم عيّنات من النبوغ الليبي. وحلّ موعد وصول الفنَّان



الزواوي إلى لندن، لكي يشرف بنفسه على إعداد المعرض، إلّا إنه لم يصل، مع معرفتي بأنه تمّ تأمين تأشيرة الدخول ولا مشاكل من هذه الناحية، فما الذي عرقل مجيئه؟، وعندما أردت الاتّصال به في تونس، تعذّر هذا الاتّصال، ولم أعرف إلّا متأخّراً، أن ملابسات أمنية سياسية أدّت إلى القبض على محمّد الزواوي، وإيداعه السجن، في تونس، رهن التحقيق، وكان ذلك أمراً في منتهى الغرابة، لأن محمّد الزواوي، مثال لأقصى أنواع المسالمة والتهذيب والسلوك الحضاري، يتحاشى الدخول في أيّ مشكل مع أي إنسان، أو أيّ واقعة يمكن أن تقوده إلى مخفر من مخافر الشرطة، فما بالك بالاعتقال والسجن؟ واتّضح فيما بعد، أن بعض جلاوزة النظام الليبي، أرادوا استخدام المعرض الفَنّي، الذي أقامه في تونس، غطاء لارتكاب عملٍ إرهابي ضد تونس، أدّى إلى التحقيق مع محمّد الزواوي واحتجازه لهذا الغرض، وقد كتبت تفاصيل هذه المؤامرة التي تعرّض لها الفنّان محمّد الزواوي، كما سمعتها من فمه ومن شهود عيان للحادث، في موضوع مستقلّ بعنوان «هذا ما حدث لنابغة الرسم الساخر محمّد الزواوي»، (موجود في مواقع شبكة المعلومات لمن يريد البحث عنه تحت هذا العنوان) ولي مقال آخر في وداعه نُشر غداة رحيله تحت عنوان «عبقري الرسم الساخر محمّد الزواوي يرحل مع بزوغ شمس الحرّية».

أمّا الحادث الثاني، الذي لا يقترن بمثل هذه الوقائع الحزينة المؤسفة، فهو مشاركته في نشر صفحة من رسوماته في صحيفة «الشرق الأوسط» اليومية التي كان ظهورها في لندن، وطباعتها في تسعة مراكز من الكرة الأرضية، تدشيناً لعصر جديد في الصحافة، فمثَّل ظهور هذه الصفحة تطوُّراً إيجابياً في الحياة الفَنّية للفنّان، حقّق له اعتراف طبقات جديدة من القرّاء بعبقريّته النادرة في هذا الفَنّ، وكان ظهور هذه الصفحة إنجازاً، أفتخر بأنه جاء عن طريقي، وكان السبب هو أنني قرأت تقريراً صحافياً صادراً عن مركز بحوث فرنسي، عن النهضة الثّقافيّة في بلدان المغرب العربي، وعدد نواحي هذه النهضة، وأستثني ليبيا، بحساب أنها خالية من أيّ نشاط ثقافي، وأزعجني ما قرأت، وأدركت أن النظام العسكري، في ليبيا، نجح في وضع ستار حديدي يمنع ظهور إنجازات المبدعين والمفكّرين الليبيين، فقرّرت تلبية دعوة من رئيس تحرير «الشرق الأوسط» بكتابة باب يومي للصحيفة كان عنوانه «كلّ يوم»، واستأذنت رئيس التحرير في أن نخصّص صفحة أسبوعية لرسوم الزواوي، تحمَّس الفنّان الكبير لإنجازها، إلّا أنه كان حريصاً على استعادة الأصول، وأسهمت صعوبات إرسال الرسوم ثم إعادتها، في أن هذه الصفحة، التي استمرّت بضعة أشهر، لم تستمر في الظهور أكثر من ذلك.

كان، قبل رحيله، قد جاء إلى القاهرة للعلاج، حتى كنت أزوره خلال إقامته في المستشفى، وكان متألّماً حزيناً، يتكلّم بحرقة وألم عن المجزرة التي ارتكبها النظام ضدّ مساجين سجن أبوسليم، وكان ابن الفنّان محمّد الزواوي واحداً من ضحايا هذه المجزرة، وكان أشدّ ما أشْعَرَه بالألم أن الأسرة، ولمدّة عشر سنوات بعد مقتل هذا الابن، تقوم بزيارة السجن وتنقل له الطعام، وتعدّ وجبة كاملة كلّ يوم من أيّام رمضان، ينقلها إليه والده ساعة المغرب، بينما هو كان قد قُتِلَ، دون أن يخبر أحدٌ الأسرة بمقتله، بل يتقبَّلون الطعام ويقولون إنهم سينقلونه إليه، ويطمئنونهم على صحّته، وكان الخداع بالنسبة له أشدّ مرارة وألماً وفجيعة من القتل (عليه رحمة الله).

العدد 113 مارس 2017

عبد القادر عبداللي..

نهاية الجسر

قياساً بغيره من المترجمين، يُعدّ الراحل عبدالقادر عبد اللي مرجعاً أساسياً للقارئ العربي، فيما يخصّ الأدب التركي، فقد ترجم ما يفوق الثمانين كتاباً لأهمّ الأدباء الأتراك، على رأسهم ناظم حكمت، وإليف شفق، ويشار كمال، وعزيز نسين، كما اعتبره أورهان باموق مترجماً حصرياً لمؤلَّفاته، إلى العربيّة. فضلاً عن ذلك، فإن أشهر المسلسلات التركية كمسلسل «نور» و«وادي الذئاب» و«أطباء» هي من ترجمة عبد القادر عبد للي، الذي يُعَدّ - بحقٍّ - جسراً أساسياً لن ينقطع لِمَن يودّ العبور إلى الثقافة التركية المعاصرة.. وقد تُوِّج، قبل رحيله، بجائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي، عن ترجمته لرواية «طمأنينة»، لأحمد حمدي طانبينار.

خطيب بدلة

أتنكّر، في أحد الأيّام من سنة 1987، أي قبل ثلاثين سنة، كما لو أن الموقف يحصل أمامي الآن: أنا أسكن في شقّة بالغة الصغر والتواضع، في حيّ المساكن الشعبية الجنوبية بمدينة إدلب، إذ حضر الشابّ عبد القادر عبداللي لزيارتي، هكذا، ببساطة، عَرَّفني على نفسه، وجلس.

كنت، يومناك، أقيم في مدينة إدلب، مع أنني لستُ من أبنائها الأصليّين، بل قادماً إليها من بلدة شمالية صغيرة، وكنتُ كاتباً مبتدئاً، لا أعرف رأسي من قدميّ، ولا يوجد في رصيدي الإبداعي سوى بضع قصص وزوايا ساخرة منشورة في صحف محلّيّة، ومجموعة قصصية صغيرة عنوانها «حكى لي الأخرس»، وشهرة محدودة في أوساط المثقّفين، وبعض الأصدقاء في حلب، والعاصمة.

اكتشفتُ، خلال تلك الزيارة، أنني أمام رجل ممتلئ بالفَنّ، والأدب، والمشاريع، والأفكار، والتطلّع إلى المستقبل، وكان، بهذه الأمور كلّها، مختلفاً عني، فأنا رجل أعيش على مهلي، وأميل إلى المرح واللهو والضحك وهدر الوقت أكثر من الجدّ والالتزام والشغل.

كان حظّي من السماء أن عبد القادر عبداللي أحبَّني، فقد اكتشفتُ، خلال الـ 32 سنة التالية لهذا اللقاء، أنه لا يعرف الحلول الوسطى، فإمّا أن يحبّك أو لا يحبّك قطعياً، وفي حالة الحبّ هو إنسان وفيّ، كريم، متسامح.

كان عبدو (هذا هو الاسم الذي يُطلق عليه ضمن نطاق أسرته) يستخدم المزاح لينتقد مقدرتي على التعامل بـ(دبلوماسية) مع الآخرين، فيقول: خطيب رجل عاقل، بدليل أنه يستطيع أن يتفاهم مع تشكيلة واسعة من الخَرْفانين، والمرضانين، والتعبانين، والمُتْعِبين، دون أي تململ أو تنمُّر، وهذا ما لا أستطيعه، أنا (المجنون).

حكاية عبد القادر مع الجنون ليست مزحة، وليست منمَّة، بل هي أقرب إلى الجنون الفلسفي، حيث لا يستطيع الإنسان التكيُّف، فيقترب من مفهوم «اللامنتمي» الذي تحدَّث عنه الفيلسوف «كولن ويلسون».

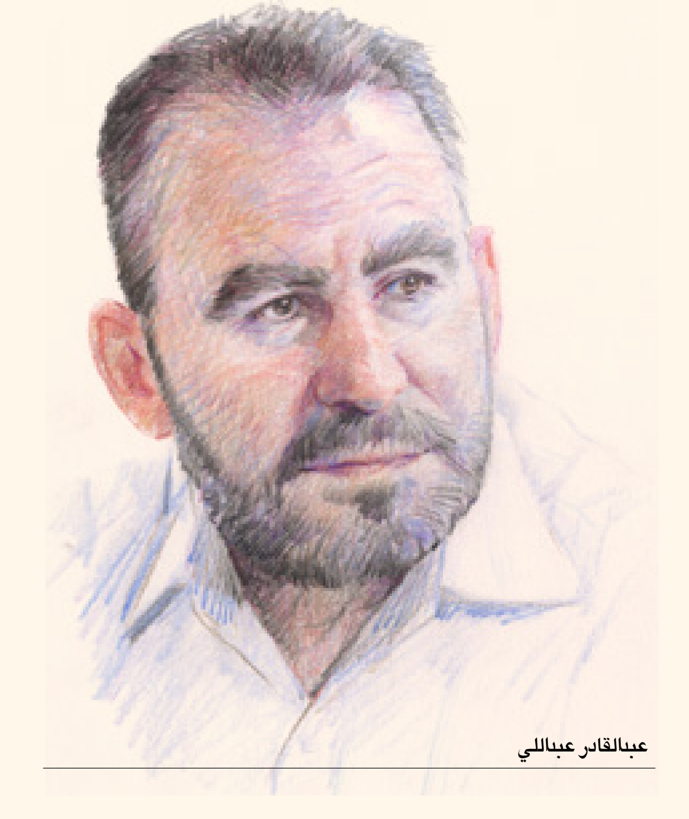
ذات يوم، وردت إلى وزير التربية السوري، علي سعد، ترشيحات لأفضل مدرّسي مادّة الفنون في المحافظات، وكان في مقدّمتهم عبد القادر، فأصدر قراراً بتعيينه موجّهاً تربوياً وزارياً، يداوم في مقرّ الوزارة بمدينة دمشق. وكان «علي سعد» يظنّ أنه، بهذا، قد رفع من شأنه، ولكن عبد القادر- حقيقةً- شعر بالاختناق، لأن الدوام في الوزارة يكون- عادةً- ضمن أسوار عالية وباب مغلق وعليه حرّاس، فأصبح حالُه كحال الفَنّان الذي أمضى عمره في بيته، لم يغادره قطّ، وقد علم والي المدينة بحكايته، فأمر بوضع حرّاس على بابه، ريثما يتحقَّق من أمره، فلمّا عرف الفنّان أن هناك حراساً على بابه خرج مزمجراً يضرب، ويصرخ، ويكسر. سألوه: لماذا تثور؟ قال: لأنكم تمنعونني من الخروج. قالوا: أنت- في الأساس- لا تخرج! قال: أنا لا أخرج بإرادتي، وأمّا الآن فأنتم تحجزون حرّيَّتي.

أخبرني عبدالقادر، لاحقاً، بأن الوزير استغرب رفضه لمنصب الموجّه الوزاري الذي يقتتل لأجله المدرّسون الآخرون، وحاول الضغط عليه ليبقى، وهدَّده بالنقل، فقال له: إن أبعد منطقة في سورية هي القامشلي، أصدِرْ قراراً بنقلي إلى القامشلي، وأنا أشاركك التوقيع عليه، وأنفِّذه في الحال.

قال الوزير: أنت رجل غير قادر على التكيُّف.

فقال عبدو: بهذه صدقت.

في اليوم التالي للزيارة، أو- ربّما- الذي يليه، اتَّصل بي عبد القادر، ودعاني لزيارته في منزل والده في حارة «المنشر» الواقعة شمالي المدينة، فركبتُ درّاجتي الناريّة ذات العجلتين، وذهبتُ إليه. اتَّفقنا (وسرعان ما اتَّفقنا) على أن يترجم عبد


عبدالقادر عبابللي

القادر بعض الأعمال الأدبية التركية، وأتولّى أنا موضوع اللغة العربية، التي اعترف هو، آنذاك، أنه لا يتقنها إلى درجة صياغة نصّ أدبي مترجم بها، وأتولّى، كذلك، تقديم ما نترجمه للصحف ودور النشر. قلت له إن الأستاذ فاضل جتكر ترجَمَ مختارات للكاتب الساخر «عزيز نسين»، وأصدرتها وزارة الثّقافة السورية، فلاقت استحساناً كبيراً، ورواجاً يبلغ حدود الشغف، واقترحتُ عليه أن نبدأ بـ«نسين».
قال لي إن لدى «نسين» أكثر من سبعين كتاباً مطبوعاً، منها مجموعة حكايات تحمل عنوان «في إحدى الدول»، وهي مهمّة جداً؛ لأنها ذات طبيعة سياسية مصاغة على طريقة الأساطير، ومنها رواية زوبُك (zübük) التي يحبّها الأتراك، ويتداولون فصولها في جلساتهم، مثلما يتداول التشيك رواية «ياروسلاف هاشيك» «الجندي الطيّب»، وقد حُوِّلت إلى فيلم كوميدي، لعب فيه دور البطولة النجم كمال صونال. فقلت: إن هذا اختيار بارع. الكرة، الآن، في ملعبك.
خلال أيّام قليلة، سلّمني عبد القادر دفترين ممتلئين بترجمة «في إحدى الدول»، ثم أنجز خلال زمن قياسي، ترجمة رواية «زوبُك».
لاقى العملان اللذان ترجمَهما عبد القادر احتفالاً فاق ما كنّا نتوقّعه نحن (الاثنين)، فحينما أرسلنا إحدى قصص مجموعة «في إحدى الدول» للنشر في مجلّة اتّحاد كتّاب آسيا وأفريقيا «لوتس»، سرعان ما طلبت منا إدارة المجلّة إرسال المجموعة كاملةً، لنشرها في الاتّحاد، مع مقدّمة كَتَبها «عزيز نسين»، خصوصاً، للطبعة العربية.
تعرّفتُ إلى الأديب الراحل حسين العودات، في تلك السنة (1987)، بمناسبة نشر مجموعتي القصصية «حكى لي الأخرس»، في دار الأهالي التي كان يديرها، وكانت في بداية تأسيسها، وحينما رشّحتُ له رواية «زوبُك» احتفى بها، وطبعها، ووزَّع منها- كما علمنا لاحقاً- ألوف النسخ في البلدان العربية.
في تلك الفترة، كتبنا، عبدالقادر وأنا، رسالة إلى عزيز نسين، ضمَّنَاها أسئلة صحافية، حول تجربته، ورأيه في الأدب التركي والآداب الأخرى، وذكر لنا، في معرض إجاباته، أن الكثير من أعماله تُرجمت إلى العربية، من قِبَل عدّة مترجمين، وأنه سمع، من أصدقاء مثقّفين عرب، أن أفضَل ترجمة لأعماله هي تلك التي أنجزها عبد القادر عبابللي.
بعد نجاح تجربة عبد القادر الأولى في الترجمة، بدأت تأتيه، من بعض دور النشر، عروضاً مفتوحة، غير مشروطة، تقول له: أنت اختر كتاباً، ثم ترجمه، ونحن نتبنّاه.
إن هذا الأمر- حقيقة- لم يأتِ من فراغ، بل يرتكز إلى حقيقة أن عبد القادر لم يُقِمْ في تركيا إقامة الطالب العاقل الذي يدرس في منهاجه، ويكتفي به، بل إنه أقام علاقات مع زملاء أتراك مثقّفين يتابعون الشعر والرواية والمسرح والقصّة القصيرة، والشهادات والمذكّرات؛ لذلك اشتهر باختياراته الذكية، من مثل أورهان كمال، وخلدون طانر، ومظفر إزغو، ويشار كمال، وناظم حكمت، وفقير بايقورت، ولطيفة تكين، وإشق سوقان. وللعلم، ترجم عبابللي كتابَيْن لأورهان باموق، قبل أن يحصل على جائزة نوبل.
إن هذا الإقبال عليه من دور النشر، أُضيفَ عليه الطلب الكبير من شركات الإنتاج التلفزيوني لترجمة مسلسلات، يصل طول الواحد منها إلى 200 حلقة، وإن الإغراء الماديّ للترجمة، الذي كان ضرورياً لأسرته وطلباتها المتزايدة، قد جعل تجربته الفنّيّة في خطر. وبالفعل، انخفض إنتاجه في إطار الفنّ التشكيلي، بطريقة مؤلمة.
كنا، في البداية، نقف أمام تجارب عبد القادر التشكيلية مشدوهين، غير مصدّقين أن ابن بلدنا هذا، الفنّان المغمور الذي لم يبلغ الثلاثين من عمره، يمتلك ما يكفي من الشجاعة ليقتحم عالم الفنّ السوريالي، ويضع نفسه في خانة الفنّان المجنون «سيلفادور دالي» الذي كان يمثّل- بالنسبة إلى الثّقافة الغربية نفسها- حالة متطرّفة، متفلّتة من القوالب، والأصول، والمعايير الفنّيّة التي أنجزتها البشرية، عبر العصور.
قال لي الفنّان ناصر نعسان آغا، الذي جايلَ عبد القادر منذ أوّل معرض مشترك لهما في مدينة إدلب، أواسط الثمانينات، إن صديقنا عبد القادر اشتغل لوحات سوريالية، ولكن ضمن آليّات تفكير وإبداع خاصّة به، بمعنى أن السياق الغربي الذي اشتغل عليه السورياليون لم يجرفه، ومن هنا اكتسب خصوصيَّته، وأهمِّيَّته، إضافةً إلى براعته من الناحية العلمية (التقنية).
على الرغم من ذهاب عبد القادر عبابللي بعيداً في مجال الترجمة؛ ما أوصله ليكون أفضل مَنْ تَرجَم عن التركية، كمّاً ونوعاً، فقد أنجز لوحات مهمّة للغاية، وهذه اللوحات اضطّر لتركها في منزله بدمشق، لأنه، حينما غادر سورية، سنة 2011، غادرها هارباً من الرصاص والقذائف والبراميل، تاركاً وراءه كلّ شيء، سوى ما يحتفظ به «اللابتوب» من مخطوطات وصور للّوحات الرائعة.

العدد 117 يونيو 2017



جان جونيه وخوان غويتيسولو
الشيخ والمريد..

إبراهيم الخطيب

يرقد، حالياً، في المقبرة الإسبانية بمدينة العرائش (شمال المغرب)، كاتبان كبيران تميَّزا بجرأتهما الأدبيّة ومواقفهما الإنسانية حيال قضايا العصر، كالتنديد بالميز العنصري والدفاع عن الشعب الفلسطيني، كما تميَّزا بتحدّيهما للنفاق البرجوازي والأخلاق «السائدة» التي تؤدّي إلى الاصطفاف الأعمى و«التسامح» المشين.

التقى الكاتبان- لأوّل مرّة- مساء يوم 8 أكتوبر، 1955، في أثناء حفل عشاء دعتهما إليه مونيك لانج (1926 - 1996) سكرتيرة الناشر الفرنسي «غاستون غاليمار». كان «خوان غويتيسولو»، حينها في الرابعة والعشرين من عمره، ولم يكن قد قرأ لجان جونيه سوى روايته السيرذاتية «يوميات لص» (1949) التي كانت ممنوعة في إسبانيا، وكان قد استعارها من أحد أصدقائه في أثناء زيارة عابرة لباريس، سنة 1953. وعندما دخل إلى شقّة «مونيك»، لاحظ خوان أن جونيه كان هناك صحبة فتى إنجليزي وسيم، وأن الرجلين كانا يتحدَّثان بحرّيّة وجرأة، فلم يعيرا وصوله وجلوسه بجوارهما أيّ اهتمام؛ الأمر الذي سبَّب له ضيقاً وحرجاً، وأيقظ فيه خجله المتأصِّل. كان «جان جونيه» صديقاً لـ«مونيك لانج»، يتردَّد على شقتها في شارع بواسونيير (حي سانتيي) في

باريس، كلّ يوم، تقريباً، بل كان يعتبر منزلها صندوقه البريدي؛ نظراً لأنه لم يكن يتوفَّر على إقامة قارّة. وعندما توثَّقت عرى «خوان» بـ«مونيك» (التي سيقترن بها سنة 1978) تكرَّرت لقاءاته بـ«جونيه»، كما توالت مشاكساتهما وصداماتهما الصغيرة التي كانت تبقي لدى الكاتب الإسباني شعوراً مبهماً إزاء زميل يتميَّز بالعدوانية والافتتان.
خلال الثلاثين سنة، التي تشكَّلت، عبرها، لحمة وسدى علاقاتهما، لم يكف «خوان غويتيسولو» عن تتبُّع تصرُّفات «جان جونيه» ومعاينتها عن كثب. هكذا، احتفظت ذاكرته بوقائع عديدة كان شاهداً عليها في أثناء تسكعهما في شوارع باريس أو إبّان الأسفار التي ترافقا فيها، وستكتسي، في أثناء التأمُّل، أبعاداً ودلالات، لم تكن انعكاساتها متوقَّعة. لم يكن هدف «خوان»، من وراء ذلك، حصر مكوِّنات سيرة كاتب استثنائي عاصره، بل تحديد مضمار حضور مؤثِّر في وجدانه، لكنه منفلت وضالّ، في الوقت نفسه. كانت تصرُّفات «جونيه» توحي بكونه كائناً هادئاً ومتوازناً: كان ينفر من حياة الليل نفوراً ورعاً، ويفضِّل النوم باكراً، كما كان يقيم بمفرده في فنادق متواضعة أو فقيرة تقع، غالباً على مشارف محطَّات القطار الرئيسة، مؤكداً بذلك خفَّته وشهوته المباغتة إلى الغياب، دون التماس إذن من أحد. لم تكن أمتعته تملأ أكثر من حقيبة متوسِّطة الحجم يضع فيها ملابس داخلية قليلة، وبعض الكتب والدفاتر، وعبوات حبوب مُنوِّمة أو مُضادة لآلام الحنجرة، وعلب سجائر هولندية. لكن «جونيه»، وراء هذا المشهد «الوديع» ، كان ينطوي- أيضاً- على نزعة إيذاء حيَّة لا تكلّ: كان يتغنَّى بالجريمة، والسرقة... دون أن يتورَّع عن فرض ديونه، (الوهمية أو الحقيقية) على المجتمع. هكذا، كان يردّ، باحتقار، على إعجاب أناس وقورين، ويستعرض سخريته القاسية إزاء من يجاملونه بنفاق، فيما كان يستخلص من معارفه الأثرياء أموالاً لتوزيعها، توّاً، على المهمَّشين والمنبوذين الذين لم يحظوا مثله بمتع الحياة وملذّاتها. على هذا النحو، اكتست صورة «جان جونيه» لدى «خوان»، شكل أنموذج إنساني متناقض، يعكس، في عمقه، قطيعة أو سيناريو قطيعة مع المجتمع، لكنه لا يلهج، أبداً، بطبيعة هذا التناقض التي ترقد مبهمة وخافية وراء السلوكات والمواقف المباغتة؛ فهل كان الكاتب الفرنسي، بسلوكياته تلك، يقف على حافة قداسة مشاكسة، تقع على طرف نقيض من المواطنة بمفهومها الغربي: قداسة شعبية «سفيهة»، تتحدَّى الأعراف، وتتلهَّى بذاتها، ولا تجد أيّ حرج في ممارسة كلّ منفِّر شنيع؟
«الرائي والمرئي فيك فلا تنظر إلى ما دونك». في اعتقادي، تعكس هذه العبارة، لابن عربي، أفضل تصوُّر لما آلت إليه علاقة «خوان غويتيسولو» بـ«جان جونيه». فمع مرور الأيام، لم يعد هذا الأخير بالنسبة إلى «خوان» مجرَّد كاتب فذّ يتوفَّر على تصرُّفات غريبة وقساوة فاتنة، بل غدا أشبه بمرآة واعدة، تنطوي على عتمة بشارة محرِّرة للذات من قيودها، ومورِّطة لها، بشكل أليم. لقد تتبَّع تحرُّكاته، وأصغى إلى آرائه، وطارد ظلّه هنا وهناك، باحثاً فيه عن جذور صورته هو واحتمالات تحوُّلها، بحيث سيكون عليه أن يُحلّ محلّ المواربة والتحايل إزاء الكينونة، صراحة الحلول في حقيقة الذات. نتيجة لذلك، سيعترف «خوان» بأنه إذا كان في شبابه قد وجد ضالّته، عن وعي أو غير وعي، في بعض الكُتَّاب الأوروبيين والأميركيين (وخاصّة فولكنر)، فإن جونيه لم يفتأ أن غدا المؤثر المهيمن على مجريات وجوده: فقد علَّمه التخلص تدريجياً من الخيلاء الفارغ، والانتهازية السياسيّة، ومن حب الظهور على منصات المجتمع الأدبي، كما علَّمه التفرُّغ للأعمق والأصعب؛ أعني الكتابة بما هي رهان مصيري. ولولا «جونيه»، لكان من المحتمل ألّا تتبلور لدى «خوان» العزيمة الضرورية لتمزيق صلته بسلَّم القيم المجمع عليها في مجتمعه، أو القبول بفداحة عواقب العزلة الخانقة، أو الانصراف، كلّياً، إلى الكتابة التي تستوعب في مغامرتها، الجسدَ والوعيّ، في الوقت نفسه.
كان جونيه يُطلق على خوان غويتيسولو، تودُّداً، لقب El Hidalgo (النبيل)، ناطقاً الكلمة الإسبانية بصوته الخشن الوقور، مانحاً إيّاها، بإدراك واع، أصداء من معرفته العميقة بإسبانيا، وكراهيته لاستكانتها لسلطة حكم عسكري مستبدّ، وهيمنة كنيسة طهرانية. لم يكن الرجلان يتحدَّثان في الأدب إلّا باعتباره جسراً لمعرفة الحقيقة، وعود ثقاب يقدح زناد نقاشاتهما حول إسبانيا والجزائر وفلسطين والعنصرية وكراهية الأجنبي. كان «خوان»، حينئذ، يؤمن بأن قَدَره كمنفي هو أن يكون مثقَّفاً ملتزماً، بالمعنى السارتري الشائع في ذلك الوقت، مهمّته الأساس خدمة تيار التقدُّم في بلاده، فكان يعدّ الأدب وسيلة للمقاومة السياسيّة ليس إلّا. إلّا أنه، وبموازاة احتكاكه بـ«جونيه»، شرع يدرك أن تصوُّراته لماهية الكتابة أحادية وفقيرة،

أنا كما كتبتُ في سيرتي الذاتية «المربع المحظور»: «قشتالي في كتالونيا، متفرنس في مدريد، إسباني في باريس، أميركي لاتيني في أميركا الشمالية، وعربي في كلّ مكان»



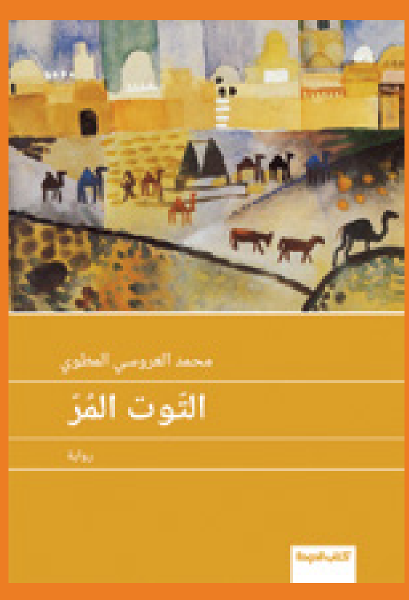
وأن أسوار انغلاقه في مضمار بلاده ضيّق الأفق «المحلّي»، من نحو ما، سرعان ما شرعت تتداعى، تاركة لوساوس وشكوك وسخريات الكاتب الفرنسي منفذاً سريّاً، تسرَّبت منه إلى وجدانه، بصورة لا رجعة فيها، على هيئة حوار مفتوح مع الذات والعالم . وسوف يدرك «خوان»، فيما بعد، (وخاصّة بعد سنة 1969، التي تُعَدّ حَدّاً فاصلاً بين مرحلتين من حياته الأدبيّة تجلى على أنصع صورة في روايته «ضون خوليان» 1970)، أن ذلك الانهيار الصامت لمعتقداته الأولى، والذي اكتسى شكلاً فادحاً، في بعض الأحيان، لم يكن سوى عملية خروج بطيئة من شرنقة الكاتب العمومي إلى رحابة الكاتب الذي يرى الكتابة تحدّياً للقناعات المحافظة ولنزعة الاصطفاف المنلّة.

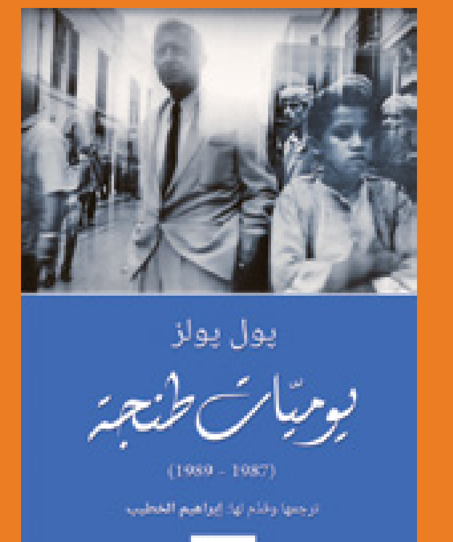
قبل خمسة وعشرين عاماً، وبمناسبة مرور ستّ سنوات على وفاة «جان جونيه»، نشر «خوان غويتيسولو» في الملحق الثّقافي لصحيفة «El País» الإسبانية، مقالته الشهيرة «الشاعر دفين العرائش» (1992) التي عمد فيها إلى تقديم تأويل مثير لسيرة الكاتب الفرنسي وشخصيَّته المعقَّدة، يرمي إلى إخراجه من «طهارته» الغربية المتراوحة بين نظرته إلى الكنيسة وتحدّي المواضعات الاجتماعية، بما في ذلك القانون. لم يكتفِ «خوان» بالتامُّل في المعنى الدقيق لحياة نظيره وآثاره المكتوبة والمشخَّصة على عديد الخشبات، بل رأى فيه، وفي دفنه، حسب وصيَّته في مدينة العرائش المغربية، صورةً مجازية تكشف انتماءه السرّي إلى مصطلحات التخييل الصوفي أو تواضع الولاية، على الطريقة الملامتية. في هذا الصدد، يُبرز الكاتب الإسباني أن أتباع هذه الطريقة، شأنهم في ذلك شأن «جونيه»، كانوا «يتلافون كلّ تصرُّف ينمّ عن ورع، بل يتظاهرون بسلوكات تحثّ على زجر الغير لهم، وذلك سعياً منهم إلى حجب معدنهم الصوفي، وجعل تقاهم العميق بمنأى عن أنظار الناس».

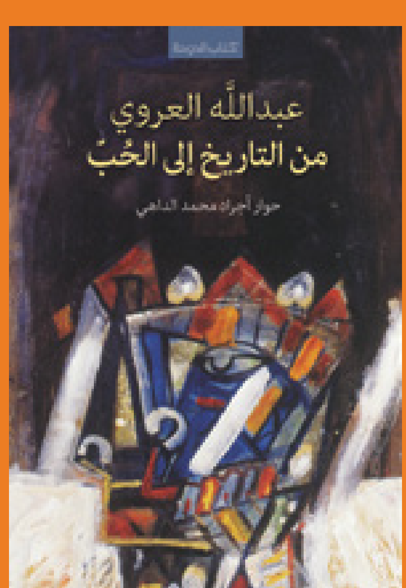
بقي أن نشير إلى ظاهرة مثيرة للانتباه، وهي تطابق الحرفين الأوّلين من اسمَيْ ولقبَيْ كلٍّ من «خوان غويتيسولو» و«جان جونيه» (J.G / J.G) . فهل يجوز أن نعدَّ ذلك مؤشراً مسبقاً على حتمية اللقاء الذي حصل بين الكاتبين في منزل «مونيك لانج»، وكذا حتمية المسار الذي سيسلكه المريد سعياً إلى العثور على شيخه؟، ثم: أليس من الباعث على الحيرة اهتمام الكاتبين، كليهما، بالمغرب، واختيارهما المدينة نفسها مكاناً لإقامتهما الأبدية، في نهاية المطاف؟

صدر في سلسلة كتاب الدوحة المجاني

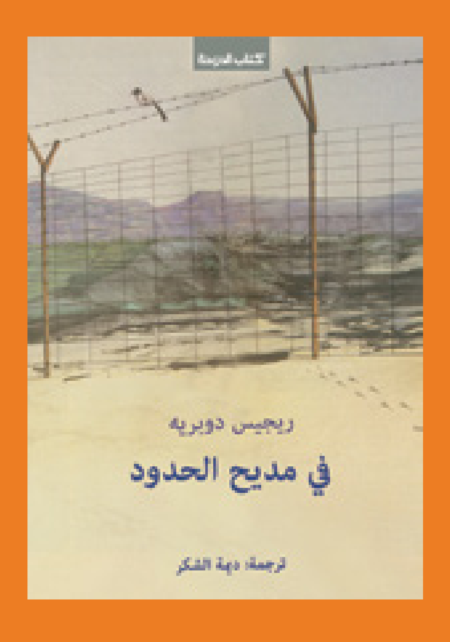
















أمجد ناصر

القراءة والتصفُّح

قطعاً، نحن أمام لحظة فاصلة في تاريخنا البشري؛ فأن يتحوّل الورق الذي حمل أشكالاً شتّى من تعبيراتنا البشرية إلى عبء، فهذا- لعَمْري- حدث جلل، ويوم فصل!. لم يكن الورق هو بداية مشوارنا مع جعل ما نفكِّر فيه، في دواخلنا، مبسوطاً أمام الآخرين، بل كانت هناك وسائط أخرى أقلّ تطوُّراً وأكثر خشونة: لحاء الأشجار، العظام، الألواح الطينية، الجلود.. إلخ. كلّ هذه الوسائط العضوية رافقتنا في سعينا إلى التعبير والتوثيق وتعميم النصوص والمعلومات، سواء أتعلَّقَ الأمر بالدول وأرشيفاتها، أم تعلّق بالأشخاص وعلاقاتهم بذواتهم وبالآخرين. كان الورق ثورة فعلية في جعل النصوص والمعلومات والأفكار متاحة لعدد أكبر من البشر، يتعدّى الكهنة ورجالات الدولة والأثرياء. هذا يعني أن الورق لعب دوراً ثورياً في التاريخ، وكان وسيطاً ديموقراطياً؛ فهو الذي كان وراء إخراج المعرفة من أوساط الخواص إلى أوساط العوام، وعجَّل، من ثَمَّ، في تغيير النظم والمجتمعات والأفراد.

اليوم، لم يعد للورق هذا الدور، فقد قلَّصته التكنولوجيا إلى أقصى حَدّ؛ فمنذ أن صار متاحاً لنا أن نقرأ عبر الكمبيوتر ومشتقّاته المتكاثرة إلى حَدّ السأم، صار على الورق أن يخشى على مستقبله، أن يرتجف في مهبّ ريح تكنولوجيا الاتّصال والمعلومات التي لا تتوقَّف عن التجدُّد. الضحايا الأُوَل لهذه التكنولوجيا الإلكترونية هي الصحف. لم تتأثّر الصحف، في أي وقت من مسيرتها الطويلة، بأيّ منتج تكنولوجي كما تأثَّرت بما جاء به الكمبيوتر. لقد قيل إن التليفزيون سيقضي على السينما لأنه يغرف من حوضها نفسه، ولكن، تبيَّن أن هذا ليس صحيحاً، فالسينما استمرّت وتألَّقت ودخلت، في الغرب، بميزانيات تكاد تنافس ميزانيات دول في العالم الثالث، واستطاعت السينما أن تتعايش مع هذا الوليد الذي انشقّ من ضلعها، وأن تضعه تحت إبطها، فلا يزال التليفزيون يتعيَّش على السينما، وليس العكس.

لم يقل أحد إن الكمبيوتر، عندما دخل ساحة الميديا، سيكون بديلاً للورق؛ هذا الوسيط التاريخي العضوي، المرتبط بالأرض نفسها، وبذاكرة البشر، على مدار خمسة آلاف عام. لم يعرف الناس أنه (الكمبيوتر) لن يؤثّر، فقط، على الورق، بل سيقضي عليه تدريجاً؛ فها هي صحف ومجلّات مرموقة في الغرب تقفل أبواب مطابعها، وتتنقل، نهائياً، إلى الديجيتل، الأثير، حيث لا ورق لا أحبار، ولا مطابع، ولا أكشاك بيع. لكن هناك من عاد، من رحلة الديجيتل القصيرة، خائباً، إلى حضن الورق (مجلّة «تايم» الأميركية مثلاً)، بيد أن هذا ليس هو واقع الحال بالنسبة إلى الصحف. هل تأثرت الكتب بهذا التحوّل الإلكتروني في القراءة والمعرفة؟ لا يبدو ذلك؛ فأرقام مبيعات "أمازون" من الكتب الورقية تزايدت، ولم ينجح تسويق الكتاب الإلكتروني في منافسة الورقي، رغم سعي التكنولوجيا الحثيث إلى ذلك. لماذا يا ترى؟ ربّما، لأن الكتاب يختلف عن الجريدة. بالفعل، ليس هناك قارئ جريدة من الجلدة إلى الجلدة، كما يقولون، ولكن قرّاء الكتاب يفعلون، بل إن هذا في أصل شراء الكتاب وفي عادته وفي معناه، فنحن لا نقول إننا نتصفّح كتاباً، بل نقول: نحن نقرأ كتاباً، بينما نقول: نحن نتصفَّحُ صحفاً. وهذا هو معنى المطالعة والقراءة على الكمبيوتر التي تسمّى، في الإنجليزية- بالضبط- تصفّحاً؛ أي تقليباً.

وربّما، لهذا السبب بالذات؛ أي (القراءة) عادت مجلّة «تايم» الأميركية إلى الورقي، بعدما قرَّرت هجرانه إلى الديجتيل. دعونا نفكّر في الأمر: المجلّة تختلف- أيضاً- عن الجريدة. نحن لا نحتفظ بالصحف، قد نقصُّ صفحة أو مقالاً ونحتفظ بهما، ولكننا نحتفظ، عموماً، بالمجلّات، لأننا نعود اليها بوصفها مرجعاً، أو إلى ما أجّلناه، ولم نقرأه في حينه. فطبيعة مادّة المجلّة مختلفة عن طبيعة مادّة الجريدة.

نحن- الذين نعمل في الصحف- نقول لكتّابنا القادمين من الأكاديميا والكتابة الأدبية والفكرية: أعطونا مادّة جريدة لا مادّة مجلّاتية. الفرق عندنا واضح، في المعالجة وفي اللغة، كما أن الصحيفة تنطوي بانطواء يومها، فيما المجلّة تبقى أسبوعاً، شهراً، فصلاً، حولاً، إلى أن يصدر العدد الجديد. أخشى على الصحف من التكنولوجيا، ولكنني لا أخشى على المجلّات والكتب؛ ففي هذه تثوي مادّة، وشكل، وفنون لا يحتملها الوسيط الرقمي.

